5

Hans von Bülow.

Briefe und Schriften.

II.

Ausgewählte Schriften

1850—1892

herausgegeben

von

Marie von Bülow.

Leipzig

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel

1896.

Hans von Bülow.

Briefe und Schriften.

Herausgegeben

von

Marie von Bülow.

III. Band.

Leipzig

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel

1896.

Hans von Bülow.

Ausgewählte Schriften.

1850—1892.

Motto:
„Der Schlüssel zu dem Verständniß einer künstlerischen Erscheinung liegt in der Erkenntniß aller Hauptmomente ihres Werdeprocesses.
Hans von Bülow.

Leipzig

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel

1896.

Den Herren Verlegern, welche den Wiederabdruck dieser Schriften freundlichst gestatteten, sowie allen Denjenigen, die beim Suchen und Sichten des Materials für diesen Band Auskunft, Rath und thätige Unterstützung gewährt haben, sei an dieser Stelle herzlichster Dank dargebracht. Zugleich wird an Alle, die in der Lage sind diese Publication zu fördern, die Bitte gerichtet, etwaige Lücken in dem diesem Bande beigefügten Verzeichniß namhaft machen oder Beiträge einsenden zu wollen. Jede Bereicherung des Gesammtmaterials wird dankbar begrüßt.

Die Herausgeberin.

Einleitung.

Aus Hans von Bülow's Briefen Bd. I und II darf als bekannt vorausgesetzt werden, daß und in welcher Weise er noch vor dem beendeten zwanzigsten Jahre durch seine Begeisterung für die neue Kunst gedrängt wurde, sich schriftstellerisch zu bethätigen. Es erscheint das um so begreiflicher, je ausschließlicher der junge Künstler — ohne Stellung, ohne Mittel, ohne Einfluß, in den Jahren schwerster innerer und äußerer Kämpfe um die Geltendmachung der eigenen künstlerischen Existenz — sich auf diesen Weg verwiesen sah, um der Sache wirksam zu dienen, der er sein Leben zu weihen fest entschlossen war.

Wie er diesen Entschluß in den einzelnen Phasen seines Lebens durchgeführt, zeigt der Inhalt dieses Buches. Will man ihm gerecht werden, so darf man keine Beurtheilung vom ausschließlich litterarischen Standpunkte versuchen, denn ein großer Theil der anregenden und befruchtenden Wirkung, die von den Schriften Bülow's ausging, muß auf die hervorragende, das ganze Gebiet seiner Kunst beherrschende Persönlichkeit des Autors zurückgeführt werden.

Deßhalb sei ein Hinweis auf diejenigen Eigenschaften gestattet, in welchen die vornehmsten Merkmale dieser Persönlichkeit zum Ausdruck kommen. Bülow zeigt sich hier in seinem zwiefachen Charakter als Streiter und als Lehrer. Nicht nur wo es sich darum handelt, die Werke, die ihm das Höchste in seiner Kunst bedeuten, und ihre Schöpfer zu vertheidigen, ihnen Bahn zu brechen, sondern auch überall, wo ein geringeres Talent nach seinem Dafürhalten ungerecht angegriffen oder von der Mehrheit nicht genügend anerkannt wird, betritt er den Kampfplatz. Es fehlt nicht an Beispielen dafür, daß er sich zu einem derartigen Vorgehen auch da angeregt fühlt, wo das betreffende Werk wie der künstlerische Boden, dem es entstammte, nicht in das Bereich seiner Sympathien gehörte. Ja, es muß zugegeben werden, daß er sich bei solchen Gelegenheiten leicht verleiten läßt, Ausdrücke und Wendungen zu gebrauchen, die heute, nach so vielen Jahren, unter völlig veränderten Verhältnissen als übertrieben empfunden werden — was allerdings auch von

einzelnen, bedingungslos zustimmenden Besprechungen derjenigen Kunstwerke gelten dürfte, denen sein ganzes Herz entgegenschlug.

Der Mangel einer gewissen Stetigkeit der Stimmung, aus der allein — wo es sich nicht um Werke allerersten Ranges handelt — dem Urtheile eine absolute Geltung erwachsen kann, dürfte wohl den begründetsten Einwand gegen Bülow's Art zu kritisiren abgeben. In der Flucht eines ruhelosen Lebens, zwischen einer Lection und einer Probe, einer Eisenbahnfahrt und einem Concert ist der größte Theil der Schriften entstanden. Da war es schwer, den Styl zu feilen, Lob und Tadel peinlich abzuwägen. Kühle Abgemessenheit war seiner leidenschaftlichen, seelisch stets erregten, körperlich oft gequälten Natur überhaupt nicht gegeben. Dessenungeachtet hat die musikalische Welt längst anerkannt, was ihr Bülow als Führer und Lehrer gewesen ist.

Den Antheil, den der Schriftsteller Bülow an dem ausgeübten Einfluß hatte, klarzulegen, das Wesentliche des angesammelten Materials auf's Neue und in übersichtlicher Form Jedermann zugänglich zu machen — das hauptsächlich bezweckt diese Veröffentlichung.

Gleichzeitig entrollt sich in ihr ein Bild der musikalischen Entwicklung in Deutschland von dem wichtigen Zeitpunkte an, wo die von Robert Schumann eingeleitete reformatorische Bewegung durch Richard Wagner und Franz Liszt einen gewaltigen Aufschwung nimmt und ein Kampf entbrennt, der in seiner Heftigkeit und Dauer auf ästhetischem Gebiet kaum seines Gleichen hatte. Die vorliegende Sammlung Bülow'scher Schriften soll den bereits der Öffentlichkeit angehörenden historischen Documenten über die Einzelheiten dieses Kampfes ergänzend hinzutreten. So organisch sich die „Schriften" aber auch jenen Documenten anfügen, für die Charakteristik Bülow's selbst kann ihnen nur die Bedeutung eines Fragmentes zuerkannt werden, weil der bei weitem größte Theil derselben auf seine erste Lebenshälfte entfällt, in der fast alle seine Kräfte nach der polemischen Richtung hin angespannt waren, während die Zeugnisse von Bülow's universellen, abgeklärten Kunstanschauungen, die der zweiten Lebenshälfte angehören, nicht in genügend scharfen Umrissen hervortreten.

Volle fünfzehn Jahre hindurch, von 1850—65, kämpft er mit seiner unermüdlichen Feder für die Sache der „Zukunft". In München aber, 1865—69, läßt die Thätigkeit des ausübenden Musikers in seiner dreifachen Bedeutung als Dirigent, Claviervirtuose und Lehrer den Schriftsteller nicht mehr zu Worte kommen. Nach Ablauf dieser Epoche tritt in Bülow's Dasein der wichtigste Wendepunkt ein. Darauf näher einzugehen, wie der Mann und

Künstler im Zenith seines Lebens von dem Boden, in dem er künstlerisch wurzelte, durch persönliche Verhältnisse zwingender Art entfernt wurde; dem Einflusse nachzuspüren, den diese radicale Veränderung auf seine definitive Entwicklung ausgeübt, das gehört nicht in den Rahmen dieser Publication. Daß aber der für den Componisten Liszt enthusiastisch eintretende Musiker Bülow von dem Menschen Bülow nicht zu trennen ist, der unter dem fascinirenden Einfluß der edlen mächtigen Persönlichkeit stand — daß vielmehr der eine aus dem anderen theilweise erklärt werden muß, sei hier wenigstens kurz angedeutet und bemerkt, daß das persönliche Verhältniß des jüngeren Meisters zum älteren von allen Phasen des äußeren Lebensganges und der inneren Entwicklung unberührt geblieben ist. Da aber einer in Bülow vorgegangenen tiefen Wandlung in der Beurtheilung der Werke Liszt's kein der Breite und dem Charakter der früheren gegentheiligen Kundgebungen entsprechender Ausdruck verliehen wurde — psychologisch wohl erklärbar — so können diese Schriften nicht als erschöpfendes Gesammtbild seiner Stellung zu den musikalischen Erscheinungen seiner Zeit betrachtet werden. Und noch empfindlicher ist eine zweite Lücke: das Fehlen einer Darlegung seines Verhältnisses zu den Werken von Johannes Brahms während der letzten fünfzehn Lebensjahre, in einer der eingreifenden Bedeutung desselben entsprechenden Form.

Als Bülow's Dirigententhätigkeit Ende der siebziger Jahre mehr denn je zuvor seine souveräne Meisterschaft auf dem großen Instrumente des Orchesters offenbarte, als er nach Annahme der Stellung in Meiningen, an der Spitze des verhältnißmäßig kleinen herzoglichen Orchesters aller Orten Enthusiasmus erregend, zu einer autoritativen Machtstellung im Musikleben der Gegenwart gelangte, wie sie in unmittelbarem Contact mit den weitesten Kreisen des Publikums kaum ein Künstler je besessen hatte — da brauchte er nicht des Nothbehelfs der Feder, denn er konnte für seine Überzeugungen in ganz anders wirksamer Weise eintreten. Was er so auf dem Wege der That, des Beispiels zu Stande gebracht; was er während der Meininger Jahre in aufreibenden Kunstfahrten für das Verständniß der großen Meister aller Zeiten und im Besonderen für die Werke von Brahms gethan hat — das lebt noch in Aller Gedächtniß. Nie hätte dies die Feder auch nur annähernd erzielen können. Deßhalb war sie ihm überflüssig geworden. In einem Buche aber, das sich nicht nur an die Gegenwart, sondern auch an die Zukunft wendet, in welcher es keine Zeugen des Bülow'schen Wirkens geben wird, die diese Lücke durch persönliche Erinnerungen auszufüllen vermöchten, sei ihr Vorhandensein bestätigt und erklärt.

Nach dem eben Gesagten möchte es au den ersten Blick viel=

leicht befremdlich erscheinen, daß diesen unvermeidlichen Lücken weitere hinzugefügt worden sind durch freiwillige Ausscheidung eines Theiles des Gesammtmaterials. Und doch bedurfte es nur der genauen Kenntniß von Bülow's eigenem Verfahren in verwandten Fällen, um für die Lösung der vorliegenden verantwortungsvollen Aufgabe die nöthige, feste Richtschnur zu finden. Wiederholt betont er in den Einleitungen zu seinen Ausgaben classischer Clavierwerke die Nothwendigkeit „einer sorgfältigen Auswahl, einer Beschränkung auf Mittheilung derjenigen Werke der Meister, in welchen ihre Vorzüge und Eigenthümlichkeiten am lebendigsten und gedrängtesten zur Anschauung kommen, um den Zweck: die öffentliche Aufmerksamkeit zu gewinnen, so vollständig als möglich zu erreichen." Es dünke ihm „eine Gesammtausgabe [der Sonaten von Ph. Em. Bach] unersprießlich, vielleicht geeignet zur Befriedigung des philologisch-antiquarischen Interesses der Musikgelehrten par excellence, unverträglich mit der Absicht, ein größeres Publikum zu bereichern, dessen vielgetheiltes Interesse durch Ueberfluß an Material der Gefahr der Abstumpfung leicht anheimfällt."

Und es ist zweifellos, daß, was Bülow hier vor mehr als dreißig Jahren niederschrieb, auf unsere gegenwärtigen Verhältnisse mit ihren fast erdrückenden Anforderungen an jeden Einzelnen in Hinsicht auf die Aufnahme neuen Bildungsstoffes zehnfach anwendbar ist.

Bei Gelegenheit der Herausgabe von 18 Stücken Domenico Scarlatti's sagt er ergänzend: „Es zeigt sich hier wie in fast allen anderen Bereichen, daß ein geistiges Bedürfniß Genüge nur dann finden kann, wenn die dargebotene Befriedigung weder ein Zuviel noch ein Zuwenig repräsentirt. Über kurz oder lang wird sich die Nothwendigkeit herausstellen, selbst von Haydn's und Mozart's Clavierwerken Chrestomathien zu veranstalten — im wohlgemeint conservativen Interesse." „Um die Unsterblichkeit dieser classischen Meister zu retten" — meint Bülow weiter — würde man sich „zu einer Amputation der sterblichen, beziehungsweise bereits abgestorbenen Theile entschließen müssen."

Die Anwendung dieser Worte auf Bülow's Schriften geschah in der Weise, daß als „sterblich, beziehungsweise bereits abgestorben" in ihnen Alles aufgefaßt wurde, was einst nur dem Tage gegolten, blos für den Tag gemeint war. So schwer es oft fiel, die auch in solchen Artikeln aufleuchtenden guten, ja glänzenden Einfälle zu opfern — die Überzeugung, daß Bülow selbst noch viel einschneidender vorgegangen sein würde, ermuthigte zum Festhalten am Princip. Dies zur Erklärung für den Wegfall eines Theiles der Aufsätze. Was Auslassungen in den aufgenommenen

betrifft, so könnte wieder Bülow mit seinen eigenen Worten die Entscheidung fällen. In einem — hier nicht mitgetheilten — musikalischen Wochenbericht in der „Berliner Feuerspritze" vom 15. October 1855 äußert er sich wie folgt:

„Uns, wir bekennen es unverhohlen, liegt vor Allem in unserer „kritischen" Thätigkeit daran, gewisse strenge, künstlerische Grundsätze zum Ausdruck zu bringen, nicht in abstracter Weise, sondern anknüpfend an die Aufführung beachtenswerther — sei es für Verwerfung, sei es für größere oder geringere Verherrlichung — Werke der Tonkunst. Wir werden daher wie bisher, so auch künftig, möglichst meiden, von den dabei betheiligten Personen, gleichviel ob tadelnd oder rühmend, zu reden, vielmehr uns nach Kräften an die Sache halten."

Dieses, Bülow's ganze Kunstanschauung mit aller Klarheit bezeichnende Programm consequent durchzuführen, war für den musikalischen Journalisten jener Jahre nicht wohl möglich. Um so zwingender ergab sich hieraus für die vorliegende Publication die Nothwendigkeit, alles Persönliche auf ein thunlichst geringes Maß einzuschränken. Fast durchgehends gestattete man sich jedoch Auslassungen nur in Besprechungen von Werken, deren Schöpfer der „silent majority" angehören, welche die schönen Hoffnungen, die sie erregten, nicht verwirklicht hatten, weßhalb auch auf Interesse für breit gehaltene Schilderungen und Citate bei der lesenden Nachwelt nicht gerechnet werden konnte.

Und die Rücksicht auf den Kunstfreund, der auch durch Bülow's Schriften sich mit seiner Persönlichkeit und seinen Ansichten vertraut zu machen wünscht, durfte hier umsomehr den Ausschlag geben, als der kleinere, der musikalischen Fachwissenschaft angehörende Kreis vermöge der überall vermerkten genauen Quellenangaben von dem hier Fehlenden auf den öffentlichen Bibliotheken für Zwecke musikalischer Forschung Kenntniß nehmen kann. Ein weiterer Grund für die theilweise unvollständige Wiedergabe der Originale war die Überzeugung, daß Concentrirung des Stoffes auch innerhalb eines einzelnen Aufsatzes dessen Wirkung nur begünstigen kann, während die Beibehaltung von Wiederholungen, die zur Zeit als das behandelte Thema „brennende Frage" gewesen, wohl am Platze waren, die Empfänglichkeit des Lesers an unrechter Stelle verbraucht, die Aufmerksamkeit für das Wesentliche zersplittert. Um dergleichen ablenkende Elemente auch dem Auge fern zu halten, bleiben die bei Auslassungen üblichen Zeichen — — — auf diejenigen Stellen beschränkt, deren Kenntniß dem musikwissenschaftlichen Forscher erwünscht sein könnte, oder wo der Sinn die Angabe der Auslassung erforderte. Auch diese Freiheit dürfte der

Umstand rechtfertigen, daß alle Schriften Bülow's im Drucke vorliegen und erreichbar sind. Der Fachmann kann somit vergleichen und bestätigen, daß von dem Recht des Herausgebers: kleine stylistische Unebenheiten zu beseitigen, die auf die Eiligkeit der Abfassung zurückzuführen sind, nur selten Gebrauch gemacht wurde, obwohl uns Bülow auch in diesem Punkte nicht in Zweifel über seine Ansicht gelassen hat. „‚Pietät‘ für offenbare Nachlässigkeiten eines Meisters halte ich nicht für vereinbar mit dem Bestreben, sein Treffliches zu conserviren“, bemerkt er in seiner Ausgabe des „Momento capriccioso“ von C. M. v. Weber. Das charakteristische Gepräge der Bülow'schen Schreibweise, die zahlreich eingestreuten Fremdwörter, einzelne mehr französische als deutsche Wendungen in den Schriften aus den fünfziger Jahren — diese Äußerlichkeiten des Styls gehören nothwendig zum Gesammtbild. Fast ebenso nothwendig wie der wichtigere Grundzug seines Wesens: eine als Irrthum erkannte frühere eigene Meinung offen, ja demonstrativ als Irrthum zu bezeichnen, dies mit seiner persönlichen Würde nicht für unvereinbar zu halten, und alle Folgen dieses Bekenntnisses muthig auf sich zu nehmen. Am schlagendsten wird dies veranschaulicht durch Gegenüberstellung der Urtheile über Brahms aus Bülow's erster und zweiter Lebenshälfte. Sie mußten demnach erhalten bleiben. Alles Zufällige hingegen: Anspielungen auf die Zeitungen, in welchen die Artikel erschienen, auf politische und Tagesfragen, welche ohne ermüdende Commentare völlig unverständlich sein würden, sind ausgeschieden.

Wie Richard Wagner sich in Worten und Werken an ein ideales Volk gewendet, so that dies Bülow als ausübender Musiker. Den erhebenden Einfluß der Meisterwerke der Tonkunst über den engen Kreis der Fachmusiker hinaus zu tragen, was bisher nur einer kleinen Anzahl Auserwählter beschieden gewesen, zum Gemeinbesitz zu machen, das war die Triebfeder seiner öffentlichen Wirksamkeit. „Die Werke der deutschen Kunstheroen sind für die Nation geschrieben, nicht für eine einzelne Kaste“, ruft er am Eingang dieses Buches aus — und dem Manne, der die Nation wieder zu einer solchen vor aller Welt geeinigt hat, gilt des Buches Abschiedswort. So war er zu dem Titel, den er sich selbst beigelegt, innerlichst berechtigt. Was der „Hofcapellmeister Sr. Majestät des deutschen Volkes“ über seine Kunst gesagt, dringe zu ihm!

Hamburg, Herbst 1896.

Marie von Bülow.

Inhalt.

Auf Reisen. 1853—1854.

Berlin (Zweiter Aufenthalt). 1855—1865.

Italien. 1871—1874.

Hannover — Meiningen — Hamburg. 1877—1892.

Berichtigungen.

Seite	39	Zeile	11 v. u.	lies	Alary statt Alari.
„	44	„	6 v. o.	„	Theoreme statt Theoremen.
„	59	„	10 v. o.	„	Prätension statt Prätention.
„	71	„	17 v. o.	„	Davon statt davon.
„	112	„	1 v. u.	„	mit dem statt mit den.
„	129	„	3 u. 4 v. u.	lies	die erste Berliner statt die erste, [die] Berliner.
„	142	„	18 v. o.	lies	zu Grunde statt zum Grunde.
„	190	„	7 v. o.	„	Hildebrandt statt Hildebrand.
„	366	„	13 u. 14 v. o.	lies	Herrn Dirigenten statt Herrn der Dirigenten.
„	428	„	17 v. u.	lies	Lecocq statt Lecoq.

Berlin (Universitätsjahr).

1850.

In dem Aufsatz: „Zum Gedächtniß eines Freundes“ (1863) erzählt Bülow selbst, welche Schwierigkeiten er zu überwinden hatte, bis es ihm im Winter 1849—50 gelang, mit einem warmen Wort für Richard Wagner in den geschlossenen Kreis der deutschen Presse Eingang zu gewinnen. Die „Demokratische Zeitung“ (vom Januar 1850 an unter dem Titel „Abend-Post“ erscheinend) — ein „anarchistisches Organ“, wie Bülow es später einmal, für unsere heutigen Begriffe mit etwas Übertreibung, bezeichnet — öffnete ihm ihre Spalten. Von der ersten Arbeit, deren in den „Briefen“ Erwähnung geschieht (Bd. I S. 199): „eine Art Bericht mit Inhaltsangabe“ über Wagner's „Kunst und Revolution“ ist keine Spur vorhanden. Das Bedauern hierüber wurde jedoch durch die Auffindung der ebenfalls von Bülow herrührenden, in drei Feuilletons der Abend-Post vom 28. und 29. Mai und 1. Juni 1850 erschienenen Besprechung vom „Kunstwerk der Zukunft“ insofern vermindert, als es sich dabei nicht sowohl um Darstellung eigener Eindrücke, als vielmehr um einen ausführlichen Hinweis auf Wagner's Schrift handelt, wie aus den folgenden Eingangsworten Bülow's zu ersehen ist.

„Der verbannte Dichter-Componist hat das Feld praktischer Thätigkeit momentan verlassen und sich dem Gebiete der Theorie zugewandt, auf welchem er uns seine künstlerischen Ansichten und Bestrebungen wie schon früher in einer Broschüre ‚Kunst und Revolution‘, so neuerdings in dem umfassenderen oben genannten Werke philosophisch begründet und in klarer, populärer Darstellung veranschaulicht. ‚Das Kunstwerk der Zukunft‘ ist eine Fortsetzung, Erklärung und specielle Entwickelung der in der ‚Kunst und Revolution‘ kühn und scharf aufgestellten revolutionären Behauptungen. Der Verfasser bezweckt nach seinem eignen Ausspruch mit diesem Werke eine Rechtfertigung seiner Broschüre, welcher wir voriges Jahr in der ‚demokratischen Zeitung‘ eine ausführlichere Besprechung gewidmet haben. — — — — — — — —

Die nachfolgenden Zeilen werden mehr den Charakter einer bloßen Inhaltsangabe und eines Referats beanspruchen, als den pretentiösen Namen ‚Kritik‘. Jene Kritik, welche die Bestimmung zu haben scheint, dem Halbgebildeten und Oberflächlichen ohne sein weiteres Zuthun ein lauwarmes Raisonnements-Urtheil in den Mund zu geben, ist ein sehr leeres, unnützes Ding. Meinung und Urtheil bilde sich ein Jeder nach seiner Individualität selbständig; die wahre Kritik hat nur die Aufgabe, hier und dort Winke zum Verständniß zu ertheilen und auf Hervorstechendes, Bedeutendes aufmerksam zu machen. Ein zweiter Grund, weßhalb wir uns alle unnöthigen Raisonnements ersparen werden, ist der, daß wir in allen Hauptpunkten mit dem Verfasser vollständig sympathisiren“.

Von der Mittheilung dieser Schrift konnte demnach Abstand genommen werden. Unter den hier wiedergegebenen Artikeln dürften die Concert-Berichte inhaltlich und formell am deutlichsten für die verhältnißmäßige Reife des Musikers Bülow sprechen. Andere sind wegen der charakteristischen Streiflichter, die sie auf des Zwanzigjährigen Beobachtungsgabe, seinen Humor, seine politischen Ansichten werfen, nicht ganz ohne Bedeutung. Ihre Aufnahme in diese Sammlung unterblieb jedoch, da die sonst von Bülow in diesem Jahre angewendete Chiffre: B. ihnen fehlt, somit für ihre Echtheit keine unbedingte Bürgschaft übernommen werden konnte. Von diesen nicht unterzeichneten Artikeln gelangte nur ein Bruchstück als Stylprobe zur Aufnahme, welches die Beiträge zur Abend-Post abschließt.

Erste Symphonie-Soirée (Zweiter Cyclus) der königl. Capelle im Saale der Singacademie.

[Abend-Post, demokratische Zeitung. Berlin, den 6. Februar 1850.]

[Spohr's 1. Symphonie. — Cherubini's Ouv. zu den Abencerragen. — Weber's Jubel-Ouvertüre. — Beethoven's 7. Symphonie.]

Je weniger dem Berliner Publikum Gelegenheit geboten wird, classische Musik in einer Vollendung zu hören, wie man solche von dem Kunstinstitute der königlichen Capelle erwarten darf, um so begreiflicher und natürlicher ist es, daß alle Musikkenner und

Freunde mit Eifer jede solche Gelegenheit benutzen und selbst die hohen Preise nicht scheuen, ohne welche man sich nun einmal den Genuß der unsterblichen Meisterwerke deutschen Geistes nicht verschaffen kann. Und doch hat jeder Einzelne ein Recht darauf, diese Werke kennen zu lernen und seine Ansprüche auf den ihm aus diesem Bronnen zukommenden Trunk von Bildung, Erhebung und Freude befriedigt zu sehen. Die Werke der deutschen Kunstheroen sind für die Nation geschrieben, nicht für eine einzelne Kaste, der etwa ihre finanziellen Mittel erlauben, sich den Genuß derselben zu erkaufen. Aber das ist das Traurige, das Schmachvolle unserer Zeit, daß Merkurius, der Gott der Kaufleute und Gauner, die Welt regiert, daß das Geld der alleinige nervus omnium rerum gerendarum ist! Die Künstler müssen nach dem Gelderwerbe gehen, die Kunst ist ein Zweig der Industrie geworden, scheinbar einen edleren Zweck als die übrigen Zweige derselben verfolgend, im Grunde jedoch eine eben so unedle Geldspeculation! Und so wird denn auch jeder Kunstgenuß, jede höhere geistige Freude mit klingender Münze bezahlt, die Kunst ist zum Luxusartikel herabgesunken und die Zahl derjenigen, welchen eine „weise Vorsehung" vergönnt hat, nach Befriedigung des Unentbehrlichen noch an Luxus denken zu können, ist gering, äußerst gering. Daher hat die Nation keinen Antheil an unserer modernen Kunst, daher haben wir kein Publikum. Und ein Publikum ist eben ein wichtiger Factor bei dem Gedeihen von künstlerischen und wissenschaftlichen Leistungen. Ohne Publikum keine Künstler und auch keine Kunst! Daher muß dafür gesorgt werden, daß, wie man z. B. Gemäldegallerien dem allgemeinen Besuche öffnet, auch der Theil der Nation, welcher, als der von der traurigen Versunkenheit unserer politischen und socialen Zustände am meisten freigebliebene, jene Naivetät und Ursprünglichkeit bewahrt hat, die allein fähig macht, das wahrhaft Große, Ewige in der Kunst, d. h. eben das Ursprüngliche zu erkennen und zu würdigen, unentgeltlichen Zutritt erhalte zu den vergegenständlichenden Darstellungen jener für die Nation geschaffenen Kunstwerke.

Der Abend wurde mit einer Symphonie von Spohr eröffnet, und so sehr wir dafür dankbar sind, wenn uns das Werk eines noch

lebenden deutschen Componisten und namentlich dieses herrlichen, echt deutschen Geistes vorgeführt wird, so können wir doch die getroffene Wahl nicht billigen. Dieses Werk ist jedenfalls eine Arbeit aus einer früheren Periode des Componisten. Die vielen Anklänge (zweiter Satz an Beethoven's C moll-Symphonie, dritter Satz an Weber's Freischütz), so wie die, bei allem Flusse und der fleißigen Durcharbeitung der Motive, öfters bemerkliche Ermattung und Energielosigkeit, lassen dies vermuthen. A tout prix wollen wir nicht Neues; man gebe uns von dem Neuen nur das Beste und dessen gibt es genug. Warum nicht die Weihe der Töne, die Doppel-Symphonie oder die jüngste, heitere G dur-Symphonie von Spohr? Diese genannten Werke würden ein dankbareres Publikum gefunden haben. — Der Spohr'schen Symphonie folgte Cherubini's Ouvertüre zu den Abencerragen, ein vortreffliches Musikstück. Die Frische und Lebendigkeit desselben elektrisirten förmlich alle Zuhörer. Die Cherubini'schen Ouvertüren sind einzig in ihrer Art, und so wenig seine Opern Anspruch auf Unsterblichkeit machen dürfen, so wird man seine Ouvertüren stets überall spielen, wo Instrumentalconcerte gegeben werden. Man spricht gegenwärtig viel von einer universellen „kosmopolitischen" Musik, welche die Vorzüge der italienischen, deutschen und französischen enthalten soll. Wir können uns nicht durchaus mit dieser Chimäre befreunden; aber wenn Jemand es annäherungsweise zu kosmopolitischen Kunstleistungen gebracht hat, so verdient Cherubini hier weit eher genannt zu werden, als z. B. Meyerbeer, der blos äußerlich und, bei aller Feinheit und savoir-faire, in plumper Art Kosmopolit ist.

Der zweite Theil begann mit Weber's Jubelouvertüre. Es mißfiel uns bei der Aufführung, daß das zweite Motiv bei seinem, beide Male anfänglich schwachen, Eintritt so gedehnt und gespreizt genommen wurde, und die Oboe soviel überflüssigen Ausdruck in eine Stelle hineinlegen wollte, welche schon in sich genug Ausdruck enthält.

Zum Schlusse erhielten wir die siebente Symphonie von Beethoven, dieses wahrhaft republikanische Werk des himmelstürmenden Giganten. Wie verschwindet nicht alles Uebrige vor dieser Größe, diesem Triumphe der Instrumentalmusik! Man vergleicht

mit Recht häufig Beethoven mit Shakespeare. Bei Beiden ist der Haupt- und Totaleindruck, den wir erhalten, der des nicht niederdrückenden, sondern erhebenden Überwältigenden, des Dämonisch-Genialen. Hier kann man nicht mehr im Einzelnen, Kleinen bewundern, sondern nur anstaunen im Ganzen, anstaunen die riesige Allmacht des gewaltigen Menschengeistes in seiner großartigsten Offenbarung! Die siebente Symphonie bleibt, selbst den Trauermarsch eingeschlossen, ganz im Gebiete der reinen Instrumentalmusik, in welcher eben Beethoven das Vollkommenste geleistet hat. Der Meister verirrte sich hier nicht mit trüben, düsteren Gedanken in jenes dunkle Reich, „in dem sich Phantasie zu einer Qual verdammt," und aus welchem nur gewissermaßen übernatürliche, übermenschliche Mittel auf das Gebiet der Wirklichkeit und Menschlichkeit zurückzubringen vermögen, wie z. B. in der fünften und neunten Symphonie. Hier gelten so recht eigentlich des Dichters Worte:

Aus dieser Erde quillen meine Freuden,
Und diese Sonne scheinet meinen Leiden:
Kann ich mich erst von ihnen scheiden,
Dann mag, was will und kann, gescheh'n.

Man hat von manchen Seiten für diese Symphonie den Namen der eroica, mit größerem Rechte als für die dritte, in Anspruch nehmen wollen; wir finden das sehr erklärlich, aber man kommt durch öfteres Hören von dieser Ansicht zurück und findet in dem Werke nur den Gedanken des reinen, freien Menschenthums repräsentirt. Die Aufführung war, was das Technische anbetrifft, einige Kleinigkeiten abgerechnet, untadelhaft; jedoch von hoher großartiger und begeisterter Auffassung war sehr wenig Spur zu finden. Namentlich waren die Bässe, die bei Beethoven eine so große Rolle spielen, viel zu schwach.

Das Trio des Scherzo's mußte viel breiter gespielt werden. Endlich ist noch zu rügen das Pianissimo bei der Wiederholung des Themas im zweiten Satze; es wurde sehr schön ausgeführt, war aber echt modern im schlechten Mode-Sinne des Worts und durchaus nicht dem Geiste Beethoven's angemessen.

B.

Zweite Symphonie-Soirée der königl. Capelle
im Saale der Singacademie.

[Abend-Post, demokratische Zeitung. Berlin, den 23. Februar 1850.]

[Haydn's C moll-Symphonie. — Mendelssohn's A dur-Symphonie. — Beethoven's 8. Symphonie.]

Das Programm des heutigen Abends war ebenso anziehend wie geschmackvoll zusammengestellt.

Den Reigen eröffnete Haydn's C moll-Symphonie — auch eine C moll-Symphonie, aber der Beethoven'schen entgegengesetzt, wie ein Pol dem andern. Nicht lange vermag die ewige, göttliche Heiterkeit des Meisters in der düsteren Region des Moll zu verweilen, und der schwermüthige Trotz des Anfangs dient nur dazu, der unverhohlenen Fröhlichkeit des Nachfolgendem in allen ihren Nüancen neuen Reiz zu verleihen. Die wohlthuendste Liebenswürdigkeit ist der Hauptzug dieses Tonstückes, das wir zu den besten des Meisters rechnen. Die Ausführung war untadelhaft in jeder Beziehung und zeugte von einem würdigen Verständniß aller einzelnen Schönheiten des Werkes. Das reizende Scherzo wurde unter dem rauschendsten Beifall da capo verlangt, nicht um der Composition willen, sondern wegen des Violoncell-Solo's im Trio (das, beiläufig gesagt, durch Herrn Ganz vortrefflich vorgetragen wurde.) Dieser stürmische Dacaporuf war ein recht charakteristischer Zug des kunstverständigen, aristokratischen Publikums, welches sich in dem Saale der Singacademie mit Anstand zu langweilen pflegt. Das Virtuosenthum wird diesen Leuten stets höher stehen als die Kunst; denn es vermag ihre blasirten Nerven noch aufzuregen: eine Kraft, die allerdings der kindlichen Unmittelbarkeit Haydn'scher Musik nicht inne wohnt. Um unsern Lesern ein recht schlagendes Beispiel von der musikalischen Capacität dieser Leute zu geben, führen wir noch an, daß, als das Scherzo, nach einer kurzen Pause, wiederholt worden war, bereits eine lebhafte Unterhaltung angeknüpft war und mehrere Anwesende ihre Plätze verlassen hatten; doch gewiß aus keinem anderen Grunde, als weil sie entweder wähnten, die Symphonie schließe mit dem Scherzo, oder vielleicht gar die Wiederholung des

dritten Satzes für den vierten gehalten hatten. Unter diesen Personen befand sich in unserer Umgebung auch ein Herr, der von einem Dritten als Recensent der „Deutschen Reform" bezeichnet wurde. Wenn das kein Irrthum ist, so gratuliren wir dieser Zeitung.

Der Haydn'schen Symphonie folgte eine Mendelssohn'sche (A dur Manuscript), die den meisten Anwesenden wohl noch fremd sein mochte. Unter den Orchester-Symphonien, die wir von Mendelssohn besitzen, hat eigentlich nur die in A moll Glück gemacht — in der That ein prachtvolles Werk. Die erste (C moll) ist eine Jugendarbeit. Die zweite ist die bereits erwähnte und ist von dem Componisten für die philharmonische Gesellschaft in London geschrieben worden. Sie enthält viel Schönes, zeigt namentlich viel Fleiß in der Arbeit und Abrundung in der Form, und hätte es verdient, dem Publikum eher vorgeführt zu werden. Man hat Mendelssohn in seinem Leben überschätzt; keinem Künstler ist je Alles so von Statten gegangen; keiner hat bei seinen Lebzeiten so viel Zeichen der Verehrung und des Enthusiasmus von allen Seiten erhalten (wozu seine liebenswürdige Persönlichkeit, sein wahrhaft klassisches Clavierspiel, sein bedeutendes Directionstalent freilich nicht wenig beigetragen haben) und er hat seinen Namen (Felix) im Superlativ getragen. Jetzt, nach seinem Tode, unterschätzt man ihn, und nichtswürdige Menschen, die ihm im Leben auf alle Art geschmeichelt, fangen jetzt an, seine Verdienste zu verkleinern und ihn mit böswilliger Gehässigkeit aus Neid in der öffentlichen Meinung herabzusetzen. Eines ist so ungerecht wie das Andere, und es werden wohl noch mehrere Jahre vergehen, ehe die Nachwelt ein unparteiisches Urtheil über ihn fällen wird. Mendelssohn war kein Mann der Zukunft, er schuf für seine Zeit, für die Gegenwart; darin soll kein Tadel liegen. Mendelssohn hat nie dem herrschenden Modegeschmacke Concessionen gemacht, er hat ihn sogar geläutert und erhoben. Mendelssohn war aber kein Genie, sondern nur ein außerordentliches Talent, dem Geschick und scharfer, praktischer Verstand, welches beides den Leuten seines Stammes in hohem Grade eigen ist, bedeutend zu Hülfe kamen. Der Unterschied zwischen Talent und Genie liegt nicht, wie man öfters annimmt, darin, daß dem letzteren vorzugsweise die productive Kraft zukommt, sondern nur

in der Art der Productivität. Das Talent wird stets bei seinem Auftreten mehr Beifall und wirkliche Sympathie antreffen, als das Genie, das zuweilen abstößt und befremdet. Man denke hierbei nur an die Mißachtung und selbst den Hohn, welchen Beethoven's Werke bei seinen Lebzeiten von Seiten der meisten Musiker fanden. Dafür ist aber dem Genie auch die Unsterblichkeit, d. h. die Popularität gewiß. Doch diese Entwicklung würde uns zu weit führen, und wir wollen nur noch bemerken, daß die genannte Symphonie von Mendelssohn, ungeachtet ihrer trefflichen Ausführung, weniger Anklang im Publikum zu finden vermochte, als wir ihr gewünscht hätten. Der erste Satz schien uns der interessanteste; das Motiv des zweiten trägt jenen Charakter der Schwermuth, wie er in den nordischen Volksliedern zu finden ist, an sich, leidet aber etwas an Monotonie; der Menuett ist nicht ohne Reiz, namentlich das eigenthümliche Trio und die hübsche Combination beider am Schlusse; im letzten Satze ist jenes neckische, elfenhafte Element vorherrschend, in welchem die hauptsächlichste Originalität Mendelssohn's besteht. Es schließt die Symphonie merkwürdiger Weise in Moll: ein Fall, der selten vorkommt.

Über die achte Symphonie von Beethoven wollen wir nichts sagen. Da hört die Speculation auf und man gibt sich ganz dem reinen Genusse hin, ebenso wie sich uns hier der wahre ganze Beethoven wiedergibt. An diesem Werke wird man noch nach Jahrhunderten sich laben und dem Genius danken, der es zu Aller Freude geschaffen. Wir können aber nicht mit Stillschweigen die verfehlte Art der Auffassung, namentlich hinsichtlich der Tempi übergehen. Glaubt der berühmte Componist des Liedes von der Majestät, mit dem bescheidenen Titel: „überall in Deutschland zu singen" (wird aber unseres Wissens von keiner Katze außerhalb Berlins gesungen) etwa, daß, weil gewöhnlich der zweite Satz ein Andante und der dritte ein Presto ist, dies auch hier der Fall sein müsse? Dann beneiden wir ihn um seine Logik. Der zweite Satz ist ein Allegretto und der dritte im Zeitmaß des alten fast feierlichen Menuetts, den hier Beethoven neu aufgelegt hat. Darauf deutet die Trompetenstelle am Schlusse sehr klar hin. Wir bedauern diese Schmälerung des Genusses um so mehr, als das Orchester sonst wahrhaft Aus-

gezeichnetes leistete. Es scheint aber Herr Taubert zum Grundsatze zu haben, daß man alle Musik hauptsächlich mit kaltem Anstand und einer gewissen zahmen Manier aufzufassen habe, die jedes leidenschaftliche Feuer, als den Gesetzen des Anstandes zuwider, fern halte. Für Taubert's eigene Compositionen möge er das anwenden, so viel er wolle, aber Beethoven ist nicht als Damoiseau zu behandeln; der Beethoven mit dem zerzausten wilden Haar und dem dämonische Funken sprühenden Blicke hat auch sein Recht; Beethoven war kein Königl. preuß. Hofcapellmeister. Bei dieser Auffassungsweise ist es denn auch nicht zu verwundern, daß manche Stellen wie der schroffe Übergang aus dem Fismoll zum Fdur im letzten Satze (bald am Schluß), den Leuten unverständlich und selbst bizarr erscheinen muß, während bei einem feurigen, hinreißenden Vortrage derselbe als non plus ultra von humoristischem Übermuthe Alles elektrisirt.[1]

Wir hören, daß aus Mangel an Raum die neunte Symphonie mit Chören nicht zur Aufführung gelangen kann. Man wird einen hohen Begriff im musikalischen Auslande von berlinischem Kunsttreiben bekommen, wenn man das erfährt! Wir hoffen noch das Gegentheil.

B.

Ludwig Spohr.

[Abend-Post, demokratische Zeitung. Berlin, den 4. Juli u. 9. April 1850.]

[Königl. Opernhaus: Jessonda. — Singacademie: Spohr-Feier.]

Es war eine magere Saison, in der Balfe, Flotow, und zuletzt der in Permanenz erklärte „Prophet“ das Heft in Händen hielten. Ja, wäre mit dem 30. Juni der Mulattenvater[2], Martha u. s. w. zu den „irrenden Schatten“ versenkt! Aber nein, auch im kommenden

[1] „Noch heute, nach 42 Jahren, ist der Irrthum nicht völlig entwurzelt. Nichts lebenszäheres als — wogegen Götter selbst (Wagner) vergebens nörgeln.“ — Dieser Zusatz steht, von Bülow's Hand geschrieben, am Rande der Zeitung, die ihm vor wenigen Jahren als Kuriosum verehrt worden ist. Auch seine Unterschrift: H. v. Bülow, fügte er hinzu.

[2] „Der Mulatte“, komische Oper von Balfe.

Herbst haben die Lieblingscomponisten einiger blasirten Höflinge und Adligen, die Herren Flotow und Balfe, wieder für ihre neuen Schöpfungen die Opernbühne mit Beschlag belegt. Daß dabei die Werke der zwar unbrittischen und unadligen, aber im Schweiße ihres Angesichts arbeitenden deutschen neueren Componisten, Genovefa von Schumann, der Tannhäuser von Wagner u. s. w. — der alten Classiker, mit Iphigenia, Così fan tutte, Entführung, Titus, gar nicht zu gedenken — nicht zu ihrem Rechte kommen werden, versteht sich von selbst. Nun, die haute volée will auch ihre Revolutionen gegen Harmonie, Contrapunkt, Geschmack und musikalische Decenz haben.

Solchen Aussichten für die Zukunft gegenüber, ergötzt man sich daher an dem Werke des Altmeisters Spohr doppelt. Die Vorzüge der Jessonda: Tiefe der Empfindung, reiche und edle Melodien, so wie die Schwäche dieser Oper, als da sind: etwas zu große Weichlichkeit, Mangel an anhaltendem, heroischem Aufschwunge, sind zu bekannt, um sie näher zu zergliedern.

Herr Ander nahm, im Gegensatz zu Herrn Mantius, der den Nadori als einen girrenden Seladon gab, den jungen Braminen als im fortwährenden Conflict mit der Priesterschaft begriffenen Jüngling, bei dem die Liebe nur die äußere Veranlassung zum Bruche ist. Uns erscheint diese Auffassung des Nadori als [Helden eine durchaus nothwendige, jede andere falsch. Denn Nadori ist der einzige Held der Oper, da von den Heldenthume des Tristan viel zu hören, aber wenig zu sehen ist.

[Kurze Zeit vorher äußerte sich Bülow über „Jessonda" wie folgt:]

Wenige neuere Opern haben so allgemeinen Eingang gefunden und, ohne irgend welche Anwendung äußerer Effektmittel, so viel Glück gemacht, als dies zarte, duftige Werk. Hier ist der Componist ganz in seinem Elemente, dem rein elegischen, und hier leistet er das Bedeutendste; während er für die heroisch-dramatische Richtung, welche er später eingeschlagen, durchaus keine Befähigung hat. Der Jessonda Monotonie vorzuwerfen, ist abgeschmackt; sie ist nicht mehr und nicht weniger monoton, als es dem Stoffe angemessen ist. —
— — — — — — — — — — — — — — — — — —

Gestern [den 7. April] feierte die Academie den 66sten Geburtstag des Componisten „des musikalischen Wohlwollens“, Ludwig Spohr. Mit gewohnter Exactheit und mit großer Eleganz wurden unter Leitung des Herrn Concertmeisters Ries zwei der schönsten Compositionen des alten Meisters, das Doppelquartett in Gmoll und das Octett in Edur ausgeführt. Mangelt auch diesen beiden, wie allen Compositionen Spohr's, die markige Kraft eines Beethoven, ja selbst eines Haydn, so enthalten sie doch einen großen Reichthum herrlicher Melodien. Tiefes Gefühl, Grazie und Noblesse können trotz aller Krittelsucht den Spohr'schen Compositionen nicht abgesprochen werden. Möge die ringende Gegenwart bald eben so schöne, aber kräftigere musikalische Gestaltungen hervorrufen.

„Der Proceß“.

[Bruchstück aus der Besprechung eines Lustspiels von Roderich Benedix.]

[Abend-Post, demokratische Zeitung. Berlin, den 7. Juni 1850.]

— — — — — — — — — — — — — — — — — —

Dieses Stück, das so harmlos aussieht, als sei es bestimmt von und vor Tertianern oder Schülerinnen einer Mädchenpension aufgeführt zu werden, ist eines jener gefährlichen Producte des Zeitgeistes, der alle Masken vornimmt um Unerfahrene zu berücken. Man sieht hieran, wie weit die Heuchelei geht. Ein Gutgesinnter de pur sang, Mitarbeiter der Kölnischen Zeitung, Herr Roderich Benedix versendet ein Stück. Die Theaterdirectionen nehmen es arglos an, üben es arglos ein und lassen es arglos aufführen. Aber dieses Stück ist durch und durch revolutionär. Nicht genug, daß es zum Hasse und zur Verachtung gegen eine Klasse der Einwohner des Staats (die Advocaten) auffordert; nicht genug, daß es Beamte des Staats, wie den Gefängnißwärter (mir ahnte gleich nichts Gutes, als ich auf dem Theaterzettel Beamte als Figuren im Lustspiel fand) der Lächerlichkeit preisgibt: es ist geradezu gegen bestehende Einrichtungen des Staats gerichtet, es verspottet die Polizei, ohne die doch kein wohlgeordneter Staat bestehen kann. Zwei achtbare Männer, Gutsbesitzer, also Glieder der glücklicher

situirten Minorität, also aller Wahrscheinlichkeit nach Gutgesinnte, werden von der Polizei aufgegriffen und ohne Weiteres in's Gefängniß geschleppt. Zwar wird dies der Ort für die glückliche Katastrophe des Lustspiels; aber diese Wendung ist eine gewöhnliche Wühlerpraxis, eine Finte, um die wahre Absicht des Verfassers wenigstens etwas zu verdecken. Wir reißen Hrn. Roderich Benedix die Larve seiner Gutgesinntheit ab und denunciren ihn für die bevorstehende Bummler-, Literaten- und Judenverfolgung als einen der gefährlichsten Partisanen der schlechten Presse. Überhaupt ist es endlich an der Zeit gegen den Unfug (auf diesem Felde) und die Wühlerei, welche sich die unschuldigsten und harmlosesten Verhüllungen wählt, ernstlich einzuschreiten. —

Weimar.

1851 — 1852.

Lassen uns die vorangegangenen Proben von Bülow's journalistischen Anfängen bereits eine streitbare Ader in dem jungen Kritiker erkennen, so führt der Beginn der Weimarischen Lehrjahre uns mit einem Schlage den Polemiker vor, und zwar durch sein Debüt in der „Neuen Zeitschrift für Musik." Und so unerschrocken scharf, ja schroff setzt der junge Kämpfer bei diesem seinen ersten Waffengang ein, daß der Redacteur Franz Brendel, trotz der fortschrittlichen Tendenzen seines Blattes, vor der Aufnahme des ersten Artikels zurückscheut. Bülow mäßigte sich, soweit dies seiner leidenschaftlichen Natur und der Stärke seiner Überzeugungen möglich war. Zwei Artikel erschienen, und der durch sie hervorgerufene Eindruck sprach für den Verfasser. Franz Brendel erklärte nunmehr am Schluß seines den Jahrgang 1852 eröffnenden Artikels: „Diese Blätter haben fortan die Aufgabe, die Umgestaltung, welche der Kunst bevorsteht, nach allen Seiten hin entschieden zu vertreten." Aus diesem Programm ergibt sich von selbst, warum der größte Theil der gesammten Bülow'schen Aufsätze für die „Neue Zeitschrift für Musik" verfaßt worden ist. In einem Brief an seine Mutter (Bd. I S. 361) begründet Bülow seine Mitarbeiterschaft an diesem Blatte noch näher. Der Vorwurf, den Richard Wagner, an Theodor Uhlig schreibend, (11. März 1852) erhebt: „Eigentlich seid Ihr doch recht faul mit Eurer Zeitschrift und etwas schneller bei der Hand mit Zurechtweisungen 2c. könntet Ihr wohl sein" — kann keinesfalls Bülow treffen, da er es an Eifer und äußerster Entschiedenheit des Eintretens allen seinen Kunstgenossen zuvor gethan hat.

Freilich kann der einfache Abdruck dieser energischen Proteste eines lichterloh brennenden Jugend-Enthusiasmus dem, den Einflüssen einer bestimmten künstlerischen Epoche völlig entrückten Leser keine ausreichende Vorstellung geben von ihrer einstigen Wirkung auf Freund und Feind. Eine Polemik, die nach mehr als 40 Jahren nochmals an's Licht der Öffentlichkeit gelangt, hat einen schweren Stand; da die größtentheils gänzlich veränderten Verhältnisse sie der natürlichsten Voraussetzungen für diese Wirkung berauben. Wo die Unmittelbarkeit der lebendigen Rede und Gegenrede, wo die zu dem vollen Verständniß nothwendigen Beweisstücke

aus dem feindlichen Lager fehlen — und fehlen müssen, sollen die räumlichen Grenzen einer der Charakteristik eines Einzelnen gewidmeten Veröffentlichung gewahrt bleiben — da läuft jede derartige Kundgebung Gefahr, eintönig zu wirken. Leicht erscheint auch auf solche zeitliche Entfernung hin ihr leidenschaftlicher Ton übertrieben und Einzelnes schroffer, als es der Leser von heute gerechtfertigt finden mag. Dessenungeachtet sind diese Artikel so grundlegend für Bülow's Bedeutung in der Musikgeschichte, daß ihre Wiedergabe geboten war.

Neben dem Polemiker kam jedoch bald auch wieder der Kritiker zum Wort. Und nicht nur in der „Neuen Zeitschrift für Musik." Infolge einer scharfen Verurtheilung der Verwaltungsbehörde des Weimarischen Hoftheaters gelegentlich einer Aufführung des Tannhäuser, die Bülow in der officiellen Weimarischen Zeitung veröffentlicht hatte, ward ihm diese, wie es scheint, verschlossen. Da bot sich ihm in der Zeitung „Deutschland" ein nur vorübergehend ausgeübtes Amt: über Oper und Schauspiel zu berichten. Der Wiederabdruck des Schauspielberichtes aus Weimar hat den Zweck, die Stufe seiner geistigen Entwicklung in so jugendlichem Alter zu veranschaulichen. Außer dem Umstand, daß diese mit drei Kreuzen unterzeichnete Kritik sich in Bülow's Nachlaß fand, bürgt für ihn als Verfasser das Zeugniß noch lebender Zeitgenossen.

Das musikalische Leipzig in seinem Verhalten zu Richard Wagner.

[Manuscript.][1]

I.

In der Taktik, welche das musikalische Leipzig der Erscheinung von Wagner's künstlerischem Wirken gegenüber von Anfang an beobachtet hat, liegt, trotz deren wesentlicher Modificirung in jüngster Zeit, nichts Befremdendes für uns. Ein unlängst (in Nr. 24 der Leipziger Grenzboten)[2] veröffentlichter Artikel eines Leipziger Fach-

[1] Vergleiche „Briefe" Band I, S. 355 u. 390.

[2] „Grenzboten", Zeitschrift für Politik, Literatur und Kunst, erscheint seit 1841 in Leipzig, gegründet von Kuranda in Brüssel zur Pflege der Beziehungen zwischen dem deutschen und belgischen Liberalismus. 1847 trat Julian Schmidt in die Redaction ein und übernahm 1848 das Blatt zu-

kritikers über Richard Wagner hat uns jedoch mittelbar zu der Bemerkung veranlaßt, daß ein retrospectiver Überblick auf diese Taktik nicht unzeitgemäß sein dürfte.

R. Wagner's erstes Auftreten in Dresden, die ungewöhnlichen Erfolge seines „Rienzi", (mit Hilfe deren er — nicht durch besondere Protection, wie man irrig anzunehmen pflegt, sondern durch die allseitig quasi im Sturm eroberte Gunst der öffentlichen Meinung — an die Spitze des künstlerischen Institutes gehoben wurde,) fallen in die Blütheperiode des musikalischen Kunstlebens zu Leipzig. Der Glanz und die Autorität, welche demselben durch die Anwesenheit der bedeutendsten Musiker der neuen Zeit: Schumann und Mendelssohn, verliehen wurden, gaben der Cardinaltugend Leipzigs — jenem exclusiven, intoleranten Localpatriotismus selbst bis hart an die Grenze, wo der verachtete „Barbare", d. h. Nichtpleißathenienser, sich wider ihn empören mußte — eine gewisse Berechtigung. Das von der Direction des ruhmbestrahlten Felicissimus beseelte Leipziger Orchester in frischer, reger Thätigkeit, durfte namentlich mit gutem Fug auf die, im Bewußtsein ihrer angestammten Trefflichkeit, unter Reissiger's überirdischem Phlegma den Schlummer des kön. sächs. Gerechten dahinschnarchende Dresdner Hofcapelle mitleidig herabsehen. Leipzig huldigte dem Fortschritt, Dresden repräsentirte den Zopf mit rührendster Wahrheit und so con amore, daß ihm der Gedanke, mit der Schwesterstadt zu rivalisiren, gar nicht in den Sinn kam. Mit vollem Rechte durfte Leipzig daher Dresden ignoriren, was es auch that, indem es die Ausübung dieser Geringschätzung oder Nichtbeachtung selbst auf die Person des neuen Chefs des Dresdner Kunstinstitutes ausdehnte. Das allgemein anerkannte Gute lag ihnen so nah; sie empfanden kein Bedürfniß, „in die Ferne zu schweifen", um hinter einem Neuen vielleicht auch ein anderes Gute zu entdecken, ließ sich gleich diese Entdeckungsreise binnen drei Stunden per Dampf bequem zurücklegen. Doch wurde die allgemeine Aufmerksamkeit hie und da auf Wagner hingelenkt, theils durch die plumplärmende Lobposaune solcher

sammen mit Gustav Freytag. Schmidt schied 1861, Freytag 1870 aus der Redaction.

Freunde, betreffs welcher man sich der Hut Gottes anzuempfehlen pflegt, theils durch einige ästhetische Handelsleute, welche in Dresden en passant den Rienzi gehört hatten und mit jämmerlicher Geberde die Wunden, welche ein musikalisches Gelärme, schlimmer als das des verrufenen Meyerbeer (zu Mendelssohn's Lebzeiten in Leipzig als Antichrist fungirend) ihren classikomanen Ohren geschlagen habe, auf dem Forum oder der Börse oder im Gewandhaus zur Schau trugen. Man condolirte ihnen lebhaft und faßte gegen Wagner's Musik bereits Antipathie, ohne sie noch zu kennen, eine Antipathie, die, als plötzlich jene schmähliche Verleumdung Wagner's — wir wissen nicht von welchem bösen Genius — verbreitet wurde: „er habe in grenzenloser Selbstüberschätzung Mozart's und Beethoven's Meisterwerke für Schablonenarbeit erklärt", sich zu fanatischer Indignation steigerte. Ohne nur nach dem verdächtigen Ursprung jener nichtswürdigen Anklage, welche mit allen Äußerungen Wagner's über die Classiker in seinen Schriften, mit seiner ganzen Richtung in diametralem Widerspruch steht, zu forschen, hielt man sich für berechtigt, blindlings gegen „den Übermuth eines forcirten Talentes", „eines ungelehrten, unberufenen Musikmachers", „eines Dilettanten in der Oper, wie Berlioz in der Symphonie" zu eifern, „der die bereits von Lortzing angewandte Selbstverfertigung des Opernbuches charlatanenhaft für eine neue Erfindung ausgeben wolle". Eine bei vollkommener Unkenntniß des Schmähobjectes doppelt anmaßliche Negerhaftigkeit des Urtheils zeichnete damals die „Gebildeten" Leipzigs aus; was Wunder, wenn die neue Erscheinung von dieser Seite für außer (d. h. unter) der Kritik erklärt, nun auch wirklich außer, nämlich über ihrer Kritik stehen blieb? Die Leipziger Künstler, welche Einfluß auf die Geschmacksbildung des Publikums hatten, waren mit der Annahme der ihnen täglich dargebrachten Weihrauchsopfer zu dringend beschäftigt, als daß sie Zeit gehabt hätten, sich um Wagner zu kümmern, und nach genommener Einsicht das Urtheil der blinden Menge zu rectificiren. Man begnügte sich mit den flüchtigen Nachrichten, die allerdings nicht zu einer näheren Bekanntschaft einluden, hatte jedoch consequenter Weise auch die lobenswerthe Unparteilichkeit, dem später, nach der Aufführung von Wagner's Tannhäuser, umlaufenden Gerücht:

daß der Componist des „Rienzi“ in seiner letzten Oper noch entschiedener als im „fliegenden Holländer“ mit der Meyerbeerisirenden* Tendenz gebrochen und ein viel ernsteres, gediegeneres Streben beurkunde, Rechnung zu tragen. Um sich nicht dem Vorwurfe eines grundlosen Verdammungsurtheils, d. h. grundsätzlichen Ignorirens der Wagner'schen Musik auszusetzen, beschloß man daher, die Ouvertüre zum Tannhäuser, als ein größeres abgeschlossenes Tonstück, das in Dresden Furore gemacht, in einem Concerte zu Gehör zu bringen. Die Aufführung dieses sehr schwierigen, aber bei gehörigem Fleiße und Sorgfalt im Einstudiren auch höchst dankbaren und unvergleichlich wirksamen Musikstückes, war über alle Maßen unerquicklich, eine Execution, im besonderen Wortsinne. Es hätte einer solchen (sit venia verbo) — Verhunzung — nicht einmal bedurft, um die Composition fallen zu lassen: die mißmuthige Miene des Dirigenten autorisirte gewissermaßen schon das Publikum zur Mißfallensbezeugung. Mendelssohn hat durch jene herzlichen Worte, welche er nach einer Aufführung des Tannhäuser in Dresden mit sichtlicher Ergriffenheit an Wagner richtete, sich vollkommen von diesem trüben Flecken gereinigt; von Leipzig würden wir es aber recht taktvoll gehandelt finden, wenn es Wagner eine réparation d'honneur, so weit von einer solchen die Rede sein kann, nicht länger schuldig bliebe.

Mendelssohn's Tod und der damit verbundene Sturz Leipzigs von seiner bisherigen Höhe, brachte in seinem Verhalten zu Wagner eine nicht unwesentliche Änderung hervor. Ignorirte man früher Dresden (und damit auch Wagner) aus Vornehmheit, so mußten die vielseitigen eifrigen Bestrebungen Wagner's, das Dresdner Musikleben zu einem ungewohnten Glanze zu erheben (wir erinnern hier nur beiläufig an die Wiedererweckung der Gluck'schen Partituren, an die Popularisirung der letzten Symphonie Beethoven's, ferner an seine durch Gunst des politischen Umschwungs der Dinge sich immer

* Der Vorwurf, Wagner habe in seinem „Rienzi“ die Meyerbeer'sche Tendenz verfolgt, ist nur in dem begründet, was diese auch mit der Spontini'schen gemeinsam hat (die Massenverwendung, der musikalische Pomp u. s. w.); einer Effecthascherei à la Meyerbeer hat sich W. nie schuldig gemacht.
B.

weiter erstreckenden Reformanbahnungen*) Leipzigs Eifersucht, das seine Ohnmacht fühlte, diesem Allen nichts entgegensetzen zu können, im höchsten Grade erregen.

Diese Erbitterung eines kleinlichen Neides äußerte sich nun, wie bei allen denjenigen, welche es gewohnt gewesen sind, früher beneidet zu werden, in kleinlichem Spott. Es gehörte fortan zum guten Tone, sich über Wagner's Persönlichkeit und Bestrebungen in faden Witzeleien lustig zu machen. Eine würdige Vertretung fanden Wagner und das Panier, welches er als Stifter einer neuen Kunstreligion entfaltete, nur in den gastlichen Spalten der „neuen Zeitschrift" durch den geist- und kenntnißvollen musikalischen Theoretiker und Schriftsteller Th. Uhlig, welcher zumal in seiner Eigenschaft als praktischer Musiker der Sache wesentlich zu nützen wußte.

Das musikalische Leipzig hatte sich indessen nach Mendelssohn's Tode in verschiedene Fractionen gespalten. Schumann ward der Abgott der Einen und bestieg den durch seines Vorgängers Tod erledigten Thron. Wir sind weit entfernt, dies nicht in der Ordnung zu finden; doch wurde diese Erhebung von einer mindestens sehr überflüssigen Herabsetzung der Verdienste Mendelssohn's begleitet, welche dem Leipziger Localpatriotismus, der wie schon den periodisch Abwesenden (wir erinnern an Gade), in noch höherem Grade den auf immer Entfernten, den Todten, Unrecht gibt, wohl nicht zur Ehre gereicht. Eine andere Partei hielt dagegen treu an dem Todten fest, aus Pietät, aus persönlicher Freundschaft, aus musikalischer oder nationaler Sympathie, und weihte nun den überlebenden Quasischülern (Nachbetern) Mendelssohn's eine größere Beachtung als früher. Dahin gehörten namentlich die Praktischen, denen an einem Nachfolger des Dirigenten Mendelssohn gelegen war, und die einen solchen in Rietz fanden; während Schumann, allerdings unvermögend dem Kunstinstitute vorzustehen und gewohnt, nur domi und pro domo zu arbeiten, sich dazu weniger qualificirte. Ob jedoch Leipzig wirklich keine Unklugheit daran begangen hat,

* Hierher gehört sein Plan zur Verlegung des Conservatoriums nach Dresden — eine Lebensfrage für Leipzig — dessen Ausführung man ihm hier gewiß nie verziehen hätte! B.

Schumann ziehen zu lassen, möge von unserer Seite dahingestellt bleiben. Alle Parteien waren im Verständniß der Zeit übrigens so weit gekommen, daß sie in dem musikalischen Drama das Kunstwerk der Zukunft erblickten, d. h. mehr oder weniger als die nächste Aufgabe der Musik die Opernreform erkannten. Die Meisten mag freilich zu dieser Erkenntniß nur der nachgelassene Versuch Mendelssohn's (Loreley) getrieben haben und die Thatsache, daß Schumann und Rietz sich wirklich an die Composition von Opern gemacht hatten. Beider Producte errangen einen kühlen succès d'estime, und Leipzig ergab sich nicht als das Bethlehem des Opernmessias. Flüchtig und anmaßlich in ihrer Kritik verstand die Menge nicht, die zukunftschwangeren, sehr brauchbaren dramatischen Elemente der Genovefa von dem als Ganzes mißlungenen Werke zu scheiden; man übersah sie wegen ihrer allerdings intensiveren Natur. Wir möchten uns jedoch an dieser Stelle die Behauptung erlauben, daß Schumann vollkommen fähig ist, uns eine Anzahl guter Opern zu hinterlassen, sobald er nur ein wenig aus seiner Subjectivität heraustreten und nach einem unbefangenen Umschauen, ob denn Amerika nicht vielleicht schon entdeckt und in wem der Columbus der Oper zu suchen sei, sich zu neuen Versuchen ermannen wird, statt sich in „vormärzlichen" Waldscenen und allerlei neuen Spielarten der Symphoniecantate zu verstauben: Goldstaub, der kein Äquivalent für die Erwartungen gibt, zu denen uns Schumann von früher her berechtigt hat.

Mit der Erfolglosigkeit von Genovefa und Corsar[1] waren die schönen Hoffnungen Leipzigs auf eine Wiedergeburt zertrümmert worden; eine allgemeine Rathlosigkeit und Entmuthigung hatte sich der Gemüther bemeistert. Dieser Augenblick schien einer ansehnlichen Partei günstig, um sich der verhaßten Zwangsjacke der einstmals so streng von der modischen Etikette gebotenen Classikomanie mit einem Male zu entledigen. Jubelnd aufjauchzte die schrankenbefreite .... „sich herrlich offenbarende;" sie fühlte sich so wohl, daß sie sogleich zum Tanze auf die Eisbahn des Propheten eilte und vor der galvanischen Sonne Fetischdienste verrichtete. Obgleich

[1] „Der Corsar", Oper von Julius Rietz (1850).

manche Autorität Leipzigs mit gutem Beispiel voranging, hatte eine starke Mittelpartei doch der wahren oder falschen Scham genug, um ihre Vergangenheit nicht so sans façon zu verläugnen; sie gesellte sich daher zu den Unbefriedigten, zu den ehrlichen Intelligenten, die vielleicht in der Schlußscene symbolisch die ganze hornada* sentimentaler Teufelsväter, katholischer Mordbrenner und anabaptistischer Gauner, — diese drei merkwürdigen Apologien der conservativen Trias: Familie (Robert), Religion (Hugenotten) und Eigenthum (Prophet) — in einen nicht sehr wohlduftigen Dampf aufgehen sahen. Sie richteten ihre Blicke daher nach auswärts, und das von Tag zu Tag überhand nehmende Interesse, welches allenthalben, selbst an Orten, wo Wagner's frühere Opern kein besonderes Glück gemacht hatten, seine schriftstellerische Thätigkeit, seine Kunsttheorien und die mannichfaltigen Berichte über seine musikalischen Dramen erregten, die in Weimar unter Liszt's Aegide zur Aufführung gebracht eine so enorme Wirkung ausübten, wiewohl in kleinem Kreise, mußte sie frappiren. Der gastliche Musenhof, dessen moderner Heros so offenkundig das Panier Wagner aufgepflanzt und sich so entschieden zum thätigsten Werkzeug der Propaganda dieses Genius gemacht hatte, lenkte ihre vollste Aufmerksamkeit auf sich. Da nur die Weimaraner Bühne bis jetzt das rein künstlerische Interesse zum Maßstab ihrer Thätigkeit gemacht hatte, so konnte man auch nur hier mit Ohr und Auge von der Wirkung der Wagner'schen Opern Einsicht nehmen. Das musikalische Leipzig wallfahrtete daher nach Weimar und hörte sich „Tannhäuser" und „Lohengrin" unter des genialen Liszt feuriger Leitung an. Die früher verachtete Erscheinung imponirte ihnen: sie mußten bon gré, mal gré sich gestehen, daß die Wagner'schen Kunstwerke großartige, mindestens „sehr interessante" Schöpfungen seien, mochte dieses Interessante nun in ihr Interesse passen oder nicht; sie mußten zugeben, daß Wagner vorläufig de facto der einzige und erste deutsche „Operncomponist" sei, und daß die Gegner seiner neuen Richtung es mit einer Großmacht zu thun haben, die sich vielleicht bald als solche geltend machen werde.

* Spanisch: was man auf einmal in den Backofen schiebt. B.

Aber nicht nur das musikalische, auch das kritische Leipzig im Allgemeinen, oder literarische im Besonderen, fand diese Erscheinung beachtenswerth und beeilte sich, weil sie auch schon beachtet war, sie unter sein kritisches Messer zu bringen. Zu dem Behufe sendeten wohl die Grenzboten den Verfasser des im Anfang dieser Zeilen erwähnten Artikels nach Weimar, um die neue Erscheinung in der Nähe in Augenschein zu nehmen.

II.[1]

Entgegnung auf die in Nr. 24 der „Grenzboten" erschienene Beurtheilung Richard Wagner's.

[Neue Zeitschrift für Musik. Band 35, Nr. 15 u. 16, den 10. u. 17. Oct. 1851.]

Ein neuer künstlerischer Genius dringt nicht mit einem Male durch. Dem „Neuerer" Richard Wagner ist dies eben so wenig gelungen wie seinen Vorgängern. Erst seit Jahresfrist hat in einem der bedeutendsten Centralpunkte der musikalischen und literarischen Welt, in Leipzig, der Doppeldichter und Kunstphilosoph eine allseitige Aufmerksamkeit auf sich gelenkt; das frühere negative Verhalten zu ihm hat einen Umschwung erlitten. Weimar unter Liszt's Aegide übernahm zuerst die Vertretung seines Wollens und Wirkens, nachdem es ihm nicht mehr vergönnt war, sich selbst in seinem frühern Wirkungskreise zu vertreten. Die Initiative war ergriffen; die Kritik trat in ihre Rechte ein. Die neue Erscheinung ging über die Grenzen der Tonkunst hinaus, daher fiel sie auch in die Kritik der literarischen Blätter, unter welchen ihr die „Grenzboten" einen längeren Artikel widmeten, der einer Entgegnung bedarf, dieselbe aber zur Zeit noch nicht gefunden hat.

Der Eingang Ihres Artikels erweckt unseren Zweifel an der Reinheit Ihrer Absichten; Sie beginnen nämlich mit einer captatio malevolentiae Ihres Publikums. „Wagner's Verbindung mit der

[1] Da Franz Brendel den ersten Artikel nicht aufnahm, so veröffentlichte Bülow die Fortsetzung unter obigem Titel. Die ersten zwei Sätze sind ersichtlich bestimmt, die durch den Ausfall des ersten Artikels entstandene Lücke auszufüllen.

Demokratie" ist für Sie das augenfälligste Moment an seiner künstlerischen Erscheinung. Nun, wir begreifen nicht, wie einem unbefangenen Zuhörer bei dem „Lohengrin" die Dresdner Maierhebung in den Sinn kommen kann. Um bei Besprechung von W.'s Kunstschöpfungen die „politische Gesinnung" des Künstlers, als das zunächst in die Augen Springende, zu erfassen, muß man Alles von der Insectenperspective des politischen Parteistandpunktes, im trüben Lichte der „Tendenzbrille" anzusehen gewohnt sein. Sie liefern uns hiermit also nur den Beweis, daß Sie sich als Bourgeois fühlen, und da die Bourgeoisie in der socialen Kritik der Demokraten nicht gut wegkommt, so ist uns Ihr Verfahren eben so wenig als Ihre Bourgeoishaftigkeit auffällig. Die Art und Weise, mit welcher Sie Wagner's Betheiligung bei der Revolution besprechen, die grundlosen Verdächtigungen seiner Gesinnungen, die höchst unpassenden, nicht zur Sache gehörigen, selbst widerspruchsvollen Expectorationen eines Fachkritikers („persönliche Mißstimmung" wird Wagnern als Motiv seiner Verbindung mit der Demokratie untergestellt, daneben jedoch „Ideenverwandschaft zugegeben!), erinnern uns an manche, seiner Zeit gebrandmarkte Analogie in der nachmärzlichen Gagern'schen Presse.

Es scheint uns im gegenwärtigen Augenblick eben so unpolitisch, die Politik in die Discussion zu ziehen, als überflüssig, Wagner's Vertheidigung in einem Punkt zu übernehmen, der dessen nicht bedarf; übrigens müssen wir, schon aus schuldiger Rücksicht für die eigentliche Bestimmung der N. Z., darauf verzichten, unserem Gegner auf diesem schlüpfrigen Wege weiter zu folgen.

Der Grenzbotenreferent polemisirt gegen Wagner's Theorie vom Kunstwerk der Zukunft, vom gemeinsamen Zusammenwirken aller Künste zum Behuf des Dramas. „Diese haben ja gerade durch die Arbeitstheilung ihr selbstständiges Gedeihen gehabt", meinen Sie. Ganz recht; Wagner fordert aber auch das Höchste von ihnen, was sie zu leisten vermögen, was sie ohne vorangegangene selbständige, einseitig egoistische Ausbildung gar nicht zu leisten vermöchten. Sie finden zwar „die Betheiligung von Architektur und Landschaftsmalerei im Drama sei bereits über Gebühr befriedigt"; wir unsererseits sind weit entfernt, uns von ihren Leistungen zufriedengestellt zu finden, und glauben nicht, daß die scheunen- und casernenartigen

Thaliatempel, die grob bepinselten Leimtücher als das non plus ultra des Möglichen anzusehen sind. Ihre Citation des Thucydides (S. 402) veranlaßt uns zu der Annahme, daß Sie classischen Studien obgelegen haben; daher verweisen wir Sie nur beispielsweise auf die Erzählung des Plinius vom Theater des Curio und fragen, ob unsere moderne Architektur nur entfernt Ähnliches zu leisten im Stande ist? — „Eine reichere Entfaltung der Musik erheische eine gewisse Enthaltsamkeit der Poesie“ meinen Sie. — Gut, aber welcher Poesie? — Der Reflexionspoesie. — Bei Ihrer Verwechslung des totum pro parte verlangen wir nicht, daß Sie das innige, gegenseitig sich durchdringende und ergänzende Wechselverhältniß von Ton und Wortdichtkunst, welches Wagner's Dramen uns veranschaulichen, begriffen haben sollten. Jedoch aus dem Räsonnement Wagner's über die Tanzkunst hätten Sie leichtlich ersehen können, welche Aufgabe er derselben in seinem „idealistischen“ Drama zuweist: daß er sie nicht als Kunst der bloßen Fußbewegung, sondern als Kunst der Körperbewegung überhaupt, als Orchestrik im antiken Sinne begreift, da im Drama der künstlerische Mensch sich nicht nur dem Ohre, sondern auch dem Auge darstellen soll. Es ist wohl Niemand der Ansicht, daß die heutige Oper eine solche Befriedigung der an die Tanzkunst zu stellenden Ansprüche zu gewähren vermöchte. Wenn Sie daher der Anforderung Wagner's an die Tanzkunst mit dem Hinweise auf die Wirklichkeit eingeschobener Ballete begegnen, so kann das nicht ernstlich gemeint sein, sondern ist wohl nur ein ebenso geschmackloser Scherz wie die Anführung des „bengalischen Feuers“ für die Betheiligung selbst der Pyrotechnik am heutigen Drama.

„Wagner hätte“, nach Ihrer Meinung, „bei näherem Nachdenken das Bild jener Oper in reinem und strengem Styl, von welcher [er träume, bereits in Gluck antreffen können.“ Ein glücklicher Traum, der producirt, und zwar Werke wie Tannhäuser und Lohengrin! Wenn Sie Wagner's Schriften einer weniger flüchtigen Durchsicht gewürdigt hätten, würden Sie gefunden haben, daß das Gluck'sche Princip, ein Opernbuch nach altem Zuschnitt vernünftig in Musik zu setzen, d. h. der wahren und einzig möglichen Aufgabe der Musik gemäß — noch nicht das Wagner'sche

Princip enthält, aus dem Vereine von Musik und Poesie, d. h. dichterisch zeugend, musikalisch gebärend, das musikalische Drama hervorzubringen. Wenn Sie in Ihrer Kritik der von Anderen geforderten „Gewissenhaftigkeit" sich mehr befleißigten, würden Sie nicht die Idee des gemeinsamen Zusammenwirkens aller Künste (die Ihnen hier „revolutionär" [erscheint], während Sie dieselbe kurz vorher schon in Gluck verwirklicht sahen!) — eine Idee, die jeder einzelnen Kunst ihre bestimmt abgegrenzte Aufgabe anweist, — „ein Durcheinanderwerfen der Kunstformen" nennen und mit dem Beiwort „renommistisch" so voreiligen Mißbrauch begehen.

Übrigens müssen wir gestehen, daß uns auch das unhaltbarste Princip noch immer ehrenhafter erscheint, als die vollkommene Principlosigkeit, deren Sie sich schuldig machen, indem Sie sich bald als Schumann's, bald als Meyerbeer's Anhänger kund geben, d. h. bald der gediegenen, bald der frivolen Richtung fröhnen, bald den Künstler, bald das Publikum zum Gesetzgeber künstlerischen Schaffens machen. Trotz der Lobsprüche, die Sie dem „talentvollen, geschickten" Meyerbeer spenden, — Prädicate, die wir ihm in keiner Weise versagen, da sie seiner Tendenz erst die Bekämpfer zuführen können, — trotzdem das höchste Maß der Bewunderung, welches Sie den Wagner'schen Opern zollen zu müssen glauben, in einer mit Meyerbeer gezogenen Parallele besteht, die stets zu Gunsten des letzteren ausfällt, verdammen Sie (S. 417) jene Koketterie mit der Mode an Meyerbeer, während Sie anderwärts (S. 405) die „Gefallsucht", den Drang, die Menge zu entzücken, als ein nothwendiges Moment jeder künstlerischen Productivität begriffen wissen wollen. (Wir verschmähen Raumersparniß halber den Vortheil, der sich aus dieser Charakterlosigkeit ziehen ließe.)

Nachdem Sie S. 405 „das Übermaß der Ansprüche Wagner's zurückgewiesen" zu haben glauben, gehen Sie auf die „Berechtigung" derselben, in die Detailkritik seiner praktischen Werke ein. Sie entwickeln zuerst Ihre Ansicht von der Nothwendigkeit seiner Opernreform, wobei Sie auch so condescendent sind, den Wagner'schen Dichtungen eine größere Bedeutung einzuräumen, als dem civilisirten nonsens unserer modernen Schikaneder. Überhaupt dringt sich uns bei Lesung Ihres Artikels häufig die Bemerkung auf, daß das

Lob, zu welchem Sie sich betreffs Wagner's genöthigt sehen, in so möglichst nichtssagenden Ausdrücken gewährt wird, daß der bereits erwähnte Zweifel dadurch neue Nahrung gewinnt. Dergleichen Ausdrücke sind: „nicht gemeine Begabung"; „eine gewisse Vollendung"; „eine gewisse künstlerische Befriedigung"; „wir begegnen von Zeit zu Zeit musikalischen Gedanken, die alle Merkmale eines edleren Styles an sich tragen" u. s. w.

Wir kehren zu den eigenen Ansichten des Hrn. N. über die Aufgabe der modernen Oper zurück. Mit Ihrer These: „Meyerbeer's Richtung sei dem Wege Gluck's ganz entgegengesetzt" stimmen wir nun zwar vollkommen überein; Ihre Behauptung jedoch „Gluck's Richtung sei die Herabdrückung alles Individuellen und Auflösung der Mannigfaltigkeit der Handlung in eine einfache, streng gehaltene Nothwendigkeit", trifft nur die Opernlibrettos, deren sich Gluck bediente, aber nicht seine Musik selbst. Die antiken Stoffe, welche zu Gluck's Zeiten modisch oder an der Tagesordnung waren, stehen mit den von Gluck, in der Widmungsepistel der Alceste, ausgesprochenen charakteristischen Grundsätzen desselben in keinerlei Beziehung. — Von der Meyerbeer'schen Richtung äußern Sie Folgendes: „Die Romantik, die sich im ‚Robert' zu einem widerlichen Gemisch aus allen möglichen Ingredienzen gestaltet hat, welche nur irgend den lüsternen Geschmack eines blasirten Publikums anregen, hat sich in den ‚Hugenotten' und dem ‚Propheten', wenigstens in der Intention, zu einer wirklichen Tendenz abgeklärt", nämlich zu der Tendenz: „die Individualisirung der Situationen und der Charaktere auf die Spitze zu treiben". Sie sprechen von einer „wenigstens in der Intention (also doch nicht in der Ausführung, dem Resultate?) abgeklärten Tendenz". Der „Prophet" ist zwar unserer Meinung nach sehr geeignet, manches Urtheil im Publikum abzuklären, von Tendenz ist aber bei Meyerbeer gar nicht die Rede; Meyerbeer arbeitet auf den äußeren Effect und wählt sich allein in dieser Intention seine Stoffe. Daß er sich zu romantischen Stoffen wendet, liegt eben so sehr an dem Eklekticismus seiner Musik, als an dem Umstand, daß die Romantik seit zwanzig Jahren ebenso in der Weltstadt Mode geworden ist, wie es früher die classischen Stoffe waren, die überdies mit der Meyerbeer'schen Musik unverträglich sind. Wir sind

in dieser Beziehung durchaus nicht begierig auf seine „Oresteia“. Ihre Definition des Classischen und Romantischen ist zwar sehr trivial, aber neu ist es, wie „[die Tendenz] die Individualisirung der Situationen zugleich mit der der Charaktere auf die Spitze zu treiben“ sein soll, da doch nur das Eine von Beiden möglich ist. Wir möchten Sie ferner ersuchen, uns die „Charaktere“ im „Propheten“ zu weisen; wir sehen deren keine, und der des Helden selbst scheint uns hauptsächlich nur durch seine vollkommene Abwesenheit zu glänzen. Sie finden „daß sich die romantische Tendenz Meyerbeer's in seinen späteren Opern ‚abgeklärt‘ habe, — eine sonderbare Bezeichnung des Übergangs zur historischen Oper, als welchen Sie doch (S. 408) diese Fortentwicklung fassen, — und Sie meinen, daß die „Schlittschuhballete“ und dergleichen fremdartige Aeußerlichkeiten, um uns euphemistisch auszudrücken, „dem Wesen einer Kunstform durchaus widersprechen“. Welche geringe Meinung hegen Sie von dem Speculationsgeiste des Schöpfers der modernen Pfiffigkeitsoper! Er sollte durch die Aufnahme des Widersprechenden sich selbst in's Licht treten? Nein. Die Tendenz eines Künstlers liegt in dem, was seinen Werken gemeinsam Hervorstechendes, Charakteristisches eigen ist. „Die Erregung des lüsternen Geschmackes eines blasirten Publikums“, wie Sie so treffend bei „Robert“ bemerkten, gibt sich aber auch in „Hugenotten“ und „Prophet“ so unzweideutig kund, daß wir hierin vielmehr die eigentliche wahre Tendenz Meyerbeer's, gäbe es dergleichen, erkennen müßten: eine Tendenz, die musikalisch seiner Vermengung des Spontini'schen (des modernisirten Gluck'schen) Styles und des Rossini'schen vollkommen entspricht — eine Vermengung, die Spontini's und Rossini's Widerwillen gleichmäßig erregte.

Wagner hat aber die ganz entgegengesetzte Richtung eingeschlagen, nachdem er sein Erstlingswerk, den so großartig fehlerhaften „Rienzi“, der auf Vorwürfe, wie man sie Schiller's Räubern macht, ein Recht besitzt, offenkundig desavouirt; Dichtung und Musik bekunden es schlagend. Statt corrumpirter, mit moderner greller Intrigue versetzter Historie, gibt er uns volksthümlich poetische Mythen, deren edle Gestalten nicht in anachronistisch modernem Geiste handelnd auftreten, sondern in einem Geiste, wie ihn unsere ausgebildete moderne

Weltanschauung, durch den Mund des Dichters, dieses nicht blos vorwärts, sondern auch in die Vergangenheit schauenden vates, als den Geist der Zeit, die diesen Mythen zum äußerlichen Rahmen dient, plastisch verdichtend begriffen hat. Statt jüdisch kosmopolitischer, raffinirter Luxusmusik, gibt er uns eine einheitliche, in einem reinen, freilich nicht bornirt nationalem Style ausgeführte Tondichtung, welche den einzig vernünftigen, naturgemäßen, d. h. nicht egoistisch in sich selbst schwelgenden Beruf der dramatischen Musik: „den künstlerischen Ausdruck in einem dem bloßen Worte nicht mehr erreichbaren Grade zu potenziren", auf das Befriedigendste erfüllt.

So scheinen Sie, Hr. N., die Richtung Wagner's allerdings nicht verstanden zu haben. Die Parteigänger W.'s sind sich jedoch dieses seines Gegensatzes zu Meyerbeer so ernstbewußt, daß sie es „in dieser Entschiedenheit" auch für ihre „Pflicht" halten, ihre Propaganda mittels Anknüpfung an das Bestehende (Meyerbeer), was so viel sagen will, als mittels Negation desselben, zu betreiben. Mit Ihrer oberflächlichen Anschauung der Dinge sehen Sie allerdings nur, daß Beide sich „derselben künstlerischen Mittel" bedienen. Ob aber der Zweck der gleiche, ist Ihnen gleich; das „si duo faciunt idem, non est idem" fällt Ihnen nicht ein. Die Forderung Beider an Architektur und Malerei, die Anwendung von Vocal- und Instrumentalmassen, der Gebrauch der Baßclarinette, des englischen Horns, überhaupt des ventilisirten Orchesters und aller neuen technischen Errungenschaften, gleichviel in welcher Absicht, erscheint Ihnen verwerflich, oder doch überflüssig; denn Sie glauben, das alte Orchester Beethoven's müsse uns auch heute noch genügen. Je nun, das ist eine individuelle Ansicht, die uns vorkömmt, wie die eines Haller vom Staate und eines Hugo vom Rechte, deren Richtigkeit die nächste Zukunft aber schwerlich bewahrheiten dürfte.

Übrigens bedienen sich Wagner und Meyerbeer nicht einmal der nämlichen äußerlichen Effectmittel. Ein Beispiel. Die Anwendung des zweiten Orchesters auf der Bühne, im Krönungsaufzug des „Propheten", ist lediglich zur Verstärkung des Lärms da; die mannigfaltigen charakteristischen Trompetenfanfaren der einzelnen successiv aufmarschirenden Heereshaufen im dritten Acte des „Lohengrin",

während das Orchester in der fortgesetzten gestoßenen Triolenfigur die Weiterbewegung wiedergibt, ist durch die Situation herbeigeführt und sinnvoll. Eben so verhält es sich mit der Wiederholung gewisser charakteristischer Motive in der Oper. Der Choral der Hugenotten, der Gesang der Anabaptisten ist ein sehr äußerlicher Kitt der dramatischen Einheit; diese Motive haben rein pragmatische Bedeutung, sie erscheinen bei dem zufälligen Auftreten der Personen, an die sie geknüpft sind. Dagegen sind die charakteristischen Motive (Sie geben S. 418 selbst zu, daß Meyerbeer sich mit nur einem derartigen Motiv begnüge) in den Wagner'schen Opern von tieferer Bedeutung und finden eine ganz andere Verwendung. Sie dienen sehr häufig zur Ergänzung des Wortes, das begleitende Orchester nimmt sie während des Gesanges auf, um einen im Hintergrund der Seele des Handelnden verborgenen Gedanken zu enthüllen, um die durch die Situation hervorgerufenen Mischgefühle der Personen genauer auszumalen, wie sie sich in den Beziehungen auch bereits bekannter oder geahnter Vorgänge gestalten. Man vergleiche hierüber Liszt's Analyse des Lohengrin in der „Illustrirten Zeitung." Das mag dem Herrn Grenzboten „überschwänglich" (S. 419) erscheinen; dann wird er aber die dramatische Musik überhaupt verwerfen oder [sie] auf eine Reihenfolge von Trink-, Kriegs- und Liebesliedern oder ähnlichen einfachen lyrischen Stücken reduciren müssen. Wir glauben jedoch, daß es nicht allein lange Ohren gibt und sehen daher auch nicht ein, warum die Leute von schwachem „Gedächtniß" (S. 419 Z. 15) und schwacher Fassungsgabe specielle Berücksichtigung seitens der dramatischen Tonsetzer verdienen sollten.

Das Gesagte möge genügen; wir beschließen unsere, allerdings bei weitem nicht erschöpfte, Aufgabe mit ein paar Einzelbemerkungen über die Detailkritik des Grenzbotenreferenten.

Den Rienzi geben wir Ihnen der geringeren Wichtigkeit wegen preis. Ihre Beurtheilung des fliegenden Holländers zeugt von einem gründlicheren Studium und Verständniß als die der späteren Werke. Nur möchten wir fragen, worin die „Frivolität" in der Zeichnung des Erik bestehe, und welchen Stellen man „den Schweiß und die Mühe der Erzeugung" ansehe.

Gegen die Parallele der Titelperson mit einem „Vampyr" und

einem „Bertram" — diesen zwei Spukgestalten, die erstere von widerlich-unheimlicher, die zweite von abstoßend-lächerlicher Natur und beide unvermögend, eine menschliche Sympathie zu erregen, was der fliegende Holländer nie ermangeln kann — müssen wir vor Allem protestiren.

Im Tannhäuser haben Sie trotz des „wohlthuenden Gefühls", das Sie „zum ersten Male" beim Anhören Wagner'scher Musik beschlichen hat, weit weniger Fassungskraft documentirt. Es befremdet Sie, daß hier Wagner, „trotz seiner Abneigung gegen den christlichen Spiritualismus, doch zu seinen Gunsten den Kampf mit der heidnischen Welt entschieden habe." „Goethe habe in seiner Walpurgisnacht mehr Muth gezeigt." Welch monströser Vergleich eines musikalischen Dramas mit einer Ballade, die nach Goethe's eignem Ausspruch in einem Briefe an Mendelssohn vom 9. September 1831 „hochsymbolisch intentionirt" ist! Jede modern-tendenziöse Umgestaltung der Sage vom Tannhäuser wäre eine Verunstaltung, würde den Tannhäuser zu etwas Anderem machen, als er ist und sein soll. Tannhäuser geht im Conflict mit der christlichen Welt unter, und der Sieg der christlichen (übrigens antipäpstlichen) Weltanschauung, durch den ganzen Mythus bedingt, muß in der Erlösung am Schlusse die Versöhnung geben, der es nach dem Unheil, das sie gestiftet, bedarf. Ein ähnlicher Conflict müßte natürlich heutzutage einen antichristlichen Ausgang nehmen, sofern derselbe befriedigend wirken sollte. Das Christliche und Reinmenschliche aber sind im „Tannhäuser" identisch, und das Reinmenschliche zeigt sich gerade in dem Überdruß des Tannhäuser an der über- oder unmenschlichen Glückseligkeit des Venusberges recht eclatant. Wagner's Bearbeitung der Sage (die Identificirung des Tannhäuser mit Heinrich von Ofterdingen) ist neu und hat mit „Eichendorff, Tieck und Heine" — wir wollen noch Hoffmann, Novalis und Fouqué dazu nehmen — nichts gemein. Diese Reminiscenzenjagd war unglücklich. Verwunderlich ist uns Ihr Urtheil über den dritten Act des Tannhäuser, in welchem „die Kraft des Buches und der Musik gleichmäßig sinken soll", während gerade dieser, trotz der Abwesenheit aller äußeren Hülfsmittel in Dresden sowohl als in Weimar, die erschütterndste Wirkung hervorgebracht hat.

Den neuen, verbesserten Schluß scheinen Sie nicht zu kennen; es wäre besser gewesen, sich vor Ihrer Diatribe über Ihren Gegenstand genau zu unterrichten.

Den Lohengrin hat Hr. N. noch weniger verstanden als den Tannhäuser; nur die musikalische Factur betreffend gibt er ihm ganz richtig einen Vorzug vor dem letzteren. Sonst hat die überaus geistvolle, in der musikalischen Litteratur durch ihre Neuheit epochemachende Analyse Liszt's in der „Illustrirten Zeitung", welche wir dem Leser dieser Zeilen nicht dringend genug anempfehlen können, nichts bei ihm gefruchtet. Die Partitur ist noch nicht in der Öffentlichkeit, und es würde in das Unendliche führen, über ein noch gänzlich Unbekanntes hier eine weitläufige Discussion zu eröffnen. Es bleibe daher dieser Gegenstand einem günstigeren Momente vorbehalten.

Unserer Meinung nach bestände jedoch für eine Kritik, die es redlich meint und es sich zur Aufgabe macht, den hervorragenden künstlerischen und litterarischen Erscheinungen der Gegenwart zur Anerkennung zu verhelfen, auch die Verpflichtung, zwischen den Principien zu unterscheiden, und demnach Werken, die so edle, echt künstlerische Tendenz bekunden, wie die der neu eingeschlagenen Richtung Wagner's, nicht blos neben den Producten der modernen Industrieritter vom Geiste eine sichtlich ungern gezollte Berücksichtigung zu widmen. Wir nennen das unsittlich.[1]

Bw.

Henriette Sontag.[2]

(Ein Minoritätsgutachten.)

[Neue Zeitschrift für Musik. Band 36, Nr. 7, den 13. Febr. 1852.]

Weimar, 1. Februar 1852.

Auf die Periode des männlichen Virtuosenthums, d. h. nachdem sich dieses in einem Künstler gegipfelt, den sein Genie auch für die

[1] Vergl. „Briefe" Band I, S. 391.

[2] Vergl. „Briefe" Band I, S. 414, 420, 425 (Eckermann citirt Goethe), 427—428, 431, 442 u. f.

Zukunft vor Rivalen oder selbst nur vor Nachfolgern sichert, folgte die des weiblichen, des Kehlenvirtuosenthums. Das geht sehr natürlich zu. Nach der wirklichen Begeisterung für den geistvollen Liszt konnte, in Gemäßheit des Gesetzes der Contraste, nur die geistlose Jenny Lind die blasirten Berliner zu jener Enthusiasmuskomödie hinreißen, die bald darauf auch anderwärts in Scene ging und bei welcher Ostentation und Renommisterei seitens der Enthusiasten nicht die untergeordnetste Rolle spielten. Das Kehlenvirtuosenthum war früher „schon dagewesen", hatte seine Glanzepoche bereits durchgemacht; um es daher auf's Neue zu würzen und dem Gaumen des Publikums pikant zu machen, mußte man jenen bei anderen hohlen Blößen schon sehr bewährten Garderobier zu Hülfe nehmen: den Charlatanismus. Nun, Jenny Lind steht rein da von dem Vorwurfe, diesen Magnet des Weltnervs, Geld, nicht nach Kräften ausgebeutet zu haben.

Durch den Umstand, daß ihre Kehlenfertigkeit eben so wenig als ihre Stimmmittel hinreichen konnten, ihr Triumphe bei den romanischen Nationen zu holen, schon veranlaßt, sich die in diesem Punkte minder competente germanische und angelsächsische Race zu Düpen auszuerlesen, wußte sie den Schwächen dieses Publikums gegenüber bei der Wahl der Hülfsquellen des Charlatanismus ihren nicht gewöhnlichen praktischen Verstand in das glänzendste Licht treten zu lassen. Die urgermanische Cardinaltugend „Prüderie" schien ihr geeignet, Geschäfte mit sich machen zu lassen. Der unglaubliche Erfolg, welchen sie dem Nimbus blondester „Jungfräulichkeit", in den sie ganz unvergleichlich sich zu drapieren wußte, zu danken hat — Italiener und Franzosen hätten die Madonnentoilette vielleicht unbarmherzig ausgepfiffen — muß ihre kühnsten Speculationen übertroffen haben.

Fern sei es von uns, Jenny Lind darum tadeln zu wollen, daß sie ein Publikum, welches nur betrogen sein will und es wahrhaftig auch verdient, zum Besten gehabt; im Gegentheil, die Komödie war eine Zeit lang ganz unterhaltend. Sogar einige der berühmtesten Componisten spielten mit und machten sich für ihre Zwecke die Popularität der gefeierten Schwedin zu nutze, worauf diese vernünftig genug war, sich nur so lange einzulassen, als es

ohne Schaden ihres gebrechlichen Stimmfonds geschehen konnte. Denn auf „Wohlthätigkeit“, „Jungfräulichkeit“ und etwas obligate „Frömmelei“ allein läßt sich nicht reisen. Ohnehin ist ja auch Jenny Lind als vom europäischen Schauplatz abgetreten zu betrachten; ihre transatlantischen Triumphe berühren uns nicht mehr. Das durch sie wieder eröffnete Nachtigallenthum aber wurde nach ihr von einer Reihe meist ebenfalls nordischer Singvögel — dritten Ranges — fortgesetzt, die man jedoch nicht als ihre Nachfolgerinnen bezeichnen darf. Denn trotzdem unser oben geschriebenes Urtheil über Jenny Lind feststeht, müssen wir doch zugeben, daß sie die Bedeutung einer Erscheinung hat, und in ihrer Art einer Erscheinung ersten Ranges; daß sie das Genialste im Ungenialen, das Geistreichste im Geistlosen repräsentirt hat.

Henriette Sontag, wie sie jetzt ist, nicht wie sie gewesen; wie sie sich gibt, nicht wie sie sich geben könnte: kurz, die heutige Henriette Sontag, die erste, d. h. nächste Nachfolgerin von Jenny Lind in den dreifach erhöhten Eintrittspreisen, hat keinen Anspruch auf den Titel einer künstlerischen Erscheinung in dieser Bedeutung, mit welcher der Beigeschmack von wenigstens einem Schimmer des Kunst-Erhabenen sich verbinden muß, oder doch nur auf den einer Erscheinung zweiten Ranges. Wir wiederholen es: wir können, da wir nicht der vergangenen Generation anzugehören die Ehre haben, Henriette Sontag nur nach ihren heutigen Leistungen beurtheilen, nicht nach denen, mit welchen sie in ihrer Jugendblüthe, vor ihrem Zurücktreten in einen Privatstand von zwanzigjähriger Dauer, das Publikum entzückt hat. Hat die Sontag also vor 1830 auch eine „Donna Anna“ und eine „Euryanthe“ dargestellt, so beschränkt sich ihre heutige Bühnenwirksamkeit (und als Bühnenkünstlerin gerirt sie sich doch fast ausschließlich) auf das untergeordnete Genre des Soubrettenfaches. Sie tritt als „Regimentstochter“, „Martha“ und „Rosine“ auf; wir haben sie ihre hohe Vocalisationsschule auf allen diesen drei Paradepferden reiten hören. Nun hat zwar diese Beschränkung ihren genügenden Grund darin, daß Frau Sontag den Zweck, welcher sie einzig zur Rückkehr auf die Bühne bewogen hat: die Nothwendigkeit des money-making, möglichst schnell und mit möglichst geringer Anstrengung zu erreichen

sucht, daß sie die zweckdienlichsten Mittel zur Erreichung einer Absicht wählt, gegen die, wenn man sie auch nicht gerade als eine speciell künstlerische bezeichnen kann, sich doch ganz und gar nichts einwenden läßt; — aber die Kritik hat sich und vermag sich eben nur zu halten an die wirkliche Sontag von 1852, nicht an die historische von 1826, an die Soubrette, nicht an die etwa auch anderer Leistungen, die sie jetzt eben nicht mehr leistet, (und an welche, beiläufig gesagt, wir überdies nicht glauben können, nach Dem was wir gesehen) fähige Künstlerin.

Bevor wir die Sontag noch gehört und als dem ideellen Vorgenuß in Muthmaßungen noch der freieste Spielplatz gegönnt war, äußerte ein in dem gleichen Falle mit uns sich befindender Künstler, in einem Augenblicke herzlicher Ermüdung von all den Lobkeifereien auswärtiger Journale, die Worte zu uns: Nur das absolut Unbedeutende vermag eine solche oppositionslose Majorität für sich zu gewinnen.

Doch gestehen wir's, einen Augenblick hat uns auch Henriette Sontag überrascht: es war bei ihrem ersten Auftreten in der Regimentstochter. Hinter der Scene erklang plötzlich das Motiv des ersten Duos von einer sehr lieblichen, metallreinen Stimme geträllert und gleich darauf erschien auf dem Gipfel des Hügels im Hintergrunde eine jugendliche, anmuthige Gestalt, die sich sodann mit leichtfüßigem, graziös behendem Schritt in den Vordergrund herunter bis an die Lampen bewegte, um die stürmisch ertheilten Ehrenbegrüßungen der Versammlung mit einem sehr koketten militärischen Gruße zu erwidern. Wohlklang der Stimme und die ganze äußere Erscheinung (bis auf die etwas zum Embonpoint hinneigende Taille) gaben dem zehrenden Zahne der Zeit ein so formelles Dementi, daß man mit dem Geburtsschein der Sontag in der Hand hätte glauben können, die Julirevolution sei noch gar nicht gewesen. Frau Sontag sang nun das Duo mit Sulpice, und bot dieses Stück auch noch nicht unserer lieben Majorität die provocirendste Veranlassung, sich ihres Klatschbedürfnisses völlig zu entledigen, so fand bereits darin, wie wir in der Folge urtheilen mußten, das Urthema dieses Gegenstücks zum Wunderkinderthume, seine Erschöpfung. Wir haben aus allem Folgenden nichts Neues

mehr erfahren; wir erhielten eben nur noch Variationen dieses Themas und zwar Variationen, die nicht eben sämmtlich für uns Belege des Spruches „variatio delectat" waren.

Die glänzenden Eigenschaften, welche nun die Sängerin Sontag in diesem Duo, wenn auch erst später in noch höherer Potenz entwickelte, sind resümirt etwa folgende: eine in allen Lagen gleichmäßig schöne und schulgerechte Ausbildung einer bis auf die äußersten Register trefflich conservirten Stimme; ein ausgezeichnet voller, edler Tonanschlag; ein ungemein liebliches mezzo piano, welches nicht identisch mit dem gewöhnlichen mezza voce zu sein scheint, sondern den Eindruck eines mit voller Stimme hervorgebrachten piano macht (wie auf dem Clavier ohne Verschiebung); eine in ihrer Art einzige — weil heut zu Tage nicht mehr in diesem Grade cultivirte — Vocalisation, mit unvergleichlicher Leichtigkeit, Geschmeidigkeit und Ausdauer vereint, und endlich ein überaus feiner, geschmackvoller, künstlerisch abgerundeter Vortrag, der, bei minutiöser Berechnung des Effectes, die beabsichtigte Wirkung auf die Majorität nie verfehlen wird. Dies Alles vereint wird Manchem als die Erreichung des nec plus ultra von Gesangskunst erscheinen; aber, so fragen wir zuerst: soll denn die Gesangskunst Selbstzweck oder nur Mittel zu einem höheren Zwecke sein? Ist der ausübende Künstler die Hauptsache oder das Werk, das seiner bedarf? Ferner fragen wir — abgesehen davon, daß Frau Sontag das richtige Verhältniß von Zweck und Mittel geradezu umkehrt — ist diejenige Kunst des Gesanges an sich schon eine vollkommene zu nennen, in welcher dieser als ein seelenloser, als ein jedes Funkens von Poesie und Passion ermangelnder erscheint? Poesie und Passion sind für uns unerläßliche Erfordernisse einer vollendeten (dramatischen) Gesangskunst, und weil Jenny Lind, trotz ihrer eisig nordischen Natur, von beiden doch noch zehnmal mehr besitzt als Henriette Sontag, müssen wir sie für eine viel bedeutendere Erscheinung erklären, steht sie gleich hinter letzterer im virtuosen Elemente weit zurück. Jenny Lind ist eine Gesangsnixe, die wenigstens Ahnung davon hat, daß es Seelen gibt' und sich zuweilen poetisch klagend nach dem Besitze einer solchen zu sehnen scheint; Henriette Sontag ist eine gewöhnlichere, materiellere Gesangsnixe, der es gleichgültig, ob es Seelen gibt und die glück-

lich in ihrer Seelenlosigkeit ist. Ja, diese plätschernden Tonkaskaden, diese tausendgliedrigen Ketten von Coloraturen und Fiorituren, die mit den Goldberger'schen Rheumatismusketten das gemein haben, daß sie irritirend auf die Nerven wirken; diese Stickereien ohne Rahmen; diese Arabesken in der Luft, in welchen — oft nicht untadelhaft rein und mit Verschlucken unterschiedlicher zerknitterter Töne — Frau Sontag wahrhaft ohrermüdend, wenn auch selbst unermüdlich, so lange bisweilen förmlich radotirt, bis das Orchester höchst bequem, ohne den Hörer irgendwie zu brüskiren, in einer ganz fremdartigen Tonart wieder einfallen kann, die mit der nichts gemein hat, in der es aufgehört — allerdings ein sehr praktikables Transpositionsmittel —, ja, Alles dieses gibt uns keinen Ersatz für ein Gränchen Poesie, von der Lucile Grahn's Fußspitzen mehr wissen, als die Kehle Henriette Sontag's; weßhalb wir Jene, trotz unserer geringeren Sympathie für die Tanzkunst, für eine künstlerischere Natur bezeichnen müssen.

Sollte uns hiergegen der Einwand gemacht werden, das untergeordnete Genre von Soubrettenpartien sei der Poesie, d. h. poetischer Passion durchaus nicht bedürftig, so müssen wir dem widersprechen. Das Andante des ersten Finales der Regimentstochter, die erste Arie der Rosine, wie auch noch andere Nummern im Barbier, und gewiß auch das Volkslied von der „letzten Rose" in Martha (dieser Stern auf einem Haufen Mist), wollen seelenvoll gesungen sein. Das kann aber Frau Sontag nicht, und deßhalb haben wir diese Stücke von ihr entschieden schlechter vortragen hören, als von mancher ziemlich mittelmäßigen Sängerin. Alari's Polka(!!!)variationen, Adam's Variationen „Ah, vous dirai-je maman" und eine Arie aus Donizetti's Linda — die successiven Ein- und Zulagen der Frau Sontag in die drei Opern, welche sie in Weimar gesungen — das sind Aufgaben, denen sie vollkommen gewachsen ist und die auch genügen, ihre Kehlenfertigkeit in vollem Glanze zu documentiren. Auf dergleichen Concertstücke sollte Frau Sontag reisen, da sie nun einmal ihrem Virtuosenthume alles wahre Kunstinteresse unterordnet.

Aber — im Concertsaale lassen sich keine so brillanten Geschäfte machen, als auf der Bühne, und bei ihren Erfolgen speculirt die

Sängerin Sontag auch sehr stark auf die Schauspielerin Sontag.

Die Schauspielerin Sontag ist in ihrer Art unstreitig auch Virtuosin. Solche routinirte Bühnengewandheit, so ungezwungene Natürlichkeit, so schelmische Soubrettengrazie: Eigenschaften, die neben großer Begabung auch das gründlichste Studium der Bretter und des Publikums verrathen, wird man bei den Darstellerinnen dieser Rollen selten oder gar nicht in dieser Potenz vorfinden. Wenn man ferner über die „Kunst, das menschliche Leben zu verlängern" oder die „Kunst, Ratten und Mäuse zu vertilgen" schreibt, so läßt sich wohl noch mit größerem Rechte von einer „Kunst, eine durchweg vorwurfsfreie, superelegante Toilette zu machen" sprechen: eine Toilette, deren Glanz sogar die etwas zu ersichtlichen, mannigfaltigen Bewegungen und Wendungen ihrer Trägerin entschuldigt, um dieselbe von allen Seiten nach allen Seiten des Publikums hin die verdiente Bewunderung einsammeln zu lassen. Die in ähnlichen Manövers sich offenbarende Soubrettennaivetät ist übrigens nicht ohne Anmuth und einen gewissen Reiz; dieser Charlatanismus ist viel unschuldiger als der einer Lind; hier ist nicht geheuchelte, d. h. schamhaft ausgeprahlte Tugend, sondern offenherzig eingestandene Koketterie von der frivolsten Gattung. Ja, in der Koketterie ist Frau Sontag unübertreffliche Meisterin; sie gibt das vollendetste Muster der raffinirtesten und polirtesten Koketterie; sie könnte die Koketterie erfunden haben. Das muß man sehen, das läßt sich nicht schildern. Unnachahmlich ist ferner diese Koketterie, weil sie die verschiedenen Lebensstellungen und Phasen, welche Frau Sontag durchlaufen, zu ihren wesentlichen Voraussetzungen hat. Eine solche Koketterie ist nur in den Salons der haute volaille zu erlernen möglich; die Collaboration der Gräfin Rossi mit der Sängerin Henriette Sontag zeigt sich in diesem Punkte unverkennbar. Diese Koketterie bekundet sich nun in einer unwillkürlichen Selbstironisirung, und zwar auf doppelte Weise. Bald sieht nämlich die hohe Salondame mit einer gewissen nachlässig vornehmen Verachtung auf ihre Umgebung und auf die Bretter, die sie wieder zu betreten nicht nöthig haben würde, wenn sie's nicht eben nöthig hätte; bald bricht die ursprüngliche Soubrettennatur hervor und macht sich mit muth-

williger Ausgelassenheit über die Gräfin lustig. Die Momente der letzteren Art sind nun zwar viel liebenswürdiger als die der ersteren, aber doch zuweilen so stark aufgetragen, daß zu ihrer Würdigung ein Geschmack vorausgesetzt wird, der uns zum Mindesten abgeht und dem wir eine ästethische Berechtigung nicht zu vindiciren vermögen. So ist es zwar recht amüsant, wenn Henriette Sontag im zweiten Acte der Regimentstochter am Claviere ihre eigene Gesangskunst parodirt und im Spinnquartett der Martha eigenhändig zu spinnen anfängt — aber jene von ihr etwas häufig angewendete Positur, z. B. bei der Überreichung des Billets an Figaro und bei der verächtlichen Geberde auf Lionel's Bitte um gefällige Mantelabnahme: jene Positur, mit welcher Lola Montez einst in Warschau complettes Fiasko machte, eine Positur, die hier in Weimar eben so wohl von Seite eines hohen Adels, als der zufälligen Inhaber von Gallerieplätzen (à 15 Sgr.) sich des tobendsten Beifallssturmes zu erfreuen hatte — die Extreme (?) berühren sich — dergleichen dürfte schwerlich in das Reich des Kunstschönen gehören. Wir wollen hier abbrechen, um auch den leisesten Vorwurf von Übertreibung von uns abzuwehren.

Unser in diesen Blättern ausgesprochenes Gesammturtheil über die Kehlenvirtuosin und Soubrette Sontag hatte sich während ihres ersten Duos mit dem Baßbuffo in der Regimentstochter der Hauptsache nach bereits fertig entwickelt, wenn auch noch nicht in dieser kalten, unparteilichen Fassung hergestellt; wir hatten nach diesem Duo die Sontag verspeist, wenn auch noch nicht verdaut. Unsere Einbildungskraft vermochte von da an nicht mehr einen historisch gefärbten, sondern nur einen gegenwärtigen, wirklichen Kunstgenuß zu statuiren. Um ersteren festzuhalten, hätte es einer Doppelgängerin von Frau Sontag bedurft, einer normalen achtundvierzigjährigen Sängerin, deren Stimme und Figur ihr volles Alter angezeigt und die trotzdem diese jugendlichen Rollen gespielt und gesungen hätte, aus Gefälligkeit, um für die Beurtheilung der Leistungen der Frau Sontag den günstigsten Vergleichsmaßstab zu geben. Dann hätte uns diese Erscheinung künstlerisch länger gefesselt. Nach der ersten Überraschung frappirte uns aber Frau Sontag nicht mehr. Sie paßte so ganz in den Rahmen der übrigen Sänger und Schauspieler;

sie erschien nicht mehr als ein „Mädchen aus der Fremde“, nicht mehr als Gebieterin, sondern als eine vom Publikum mit Recht bevorzugte Begleiterin ihrer Umgebung; mit einem Wort, sie verlor allmälig alles prestige für uns. „Regimentstochter“ fadete, „Martha“ ekelte uns nicht minder an als gewöhnlich; der „Barbier“ entzückte uns nicht mehr, weil uns die „Rosine“ als die schwächste Leistung der Frau Sontag erschien.

Resümiren wir noch einmal: Henriette Sontag ist eine große Kehlenvirtuosin; sie singt und spielt allerliebst, charmant, um den diesem Genre und seiner Heldin angemessensten Ausdruck zu gebrauchen. Sie ist der Thalberg des Gesanges und, als die Blüthe der musikalischen Restaurationsperiode, gewiß auch mehr als blos historisch interessant.

Aber sie ist auch zugleich, — und dieser Umstand motivirt am besten unsere Abneigung, unser Minoritätsvotum, — eine Luxuskünstlerin im vollen Sinne des Wortes. Sie singen zu hören, ist ein recht echt aristokratischer, luxuriöser Kunstgenuß, schon deßhalb, weil er vom Genießenden reine Passivität voraussetzt. Ein geistiger Genuß jedoch, bei dem der Genießende nicht auch zu einer gewissen selbständigen Thätigkeit beim Recipiren veranlaßt wird, steht auf einem und demselben Niveau mit einem blos materiellen. Unser Minoritätsvotum soll keine Opposition machen gegen Frau Sontag, auch nicht gegen die „von Göttern selbst vergeblich bekämpfte“ Majorität, sondern nur gegen diese Luxuskunst, diese Feindin aller wahren, aus der „Noth“, wie Richard Wagner so treffend sagt, entsprossenen Kunst, gegen dieses autoteleologische Virtuosenthum, gegen diesen Anachronismus bloßer Vocalisationsleistungen mit obligater Soubrettenkoketterie. Da sich bis jetzt keine in diesem Sinne — nicht opponirende, sondern eigentlich nur rügende Stimme erhoben, — so glauben wir die Abgabe eines Minoritätsgutachtens eo ipso gerechtfertigt.

Henriette Sontag möge ihre fabelhaften Triumphe in Deutschland anderwärts noch vervollständigen und „die Besten ihrer Zeit zum Besten haben“, wenn es diesen „Besten“ Vergnügen macht. Leicht werde ihr dann die baldige Überfahrt nach Amerika! Auch

dieser Scandal geht ja vorüber, wie sich so manche modische Narrheit schon ausgelebt hat und noch manche ihren Umzug halten wird![1] Bw.

Kammer- und Hausmusik.

Für Pianoforte.

Einige einleitende Worte zu nachfolgenden Recensionen.

[Neue Zeitschrift für Musik. Band 36, Nr. 8, den 20. Febr. 1852.]

Die Beurtheilung derjenigen neuen Claviercompositionen, welche eine ausführlichere Besprechung verdienen und unter der Rubrik „kritischer Anzeiger" nicht mit einem flüchtigen Worte des Tadels oder Lobes abgethan werden können, wird von heute an aus einer andern als der bisherigen Feder hervorgehen. Wiewohl nun dieser einfache Personenwechsel keinen gerade eclatanten Principienwechsel mit sich führen wird, so sind die Anschauungen des neuen Referenten von denen der früheren doch in soweit verschieden, daß er sich durch diesen Umstand für verpflichtet erachtet, durch wenige einleitende Worte den Lesern dieser Blätter Gelegenheit zu geben, den Grad von Vertrauen oder Mißtrauen zu bestimmen, mit welchem sie ihrerseits seinen Kritiken entgegen kommen wollen.

Man befürchte keine Aufstellung abstracter Normen; wir beabsichtigen auch ebenso wenig uns auf einem gewissen „Stand"punkte zu wiegen oder von einem bestimmten „Gesichts"punkte aus zu

[1] Richard Wagner schreibt an Liszt (4. März 1852): „Daß B....'s Artikel über die S. bei Euch ein so heilloses Aufsehen hat erregen können, bestärkt mir meine Ansicht über die tiefe Versunkenheit unserer Kunst- und Publikum-Zustände." Ferner an Uhlig (11. März 1852): „Daß Bülow um die Sontag zum Märtyrer geworden ist, hat mich sehr amüsirt; bereits habe ich ihn auch schon getröstet. Empörend fand ich in der Deutsch-Allg. Zeitung die Notiz über den Sontagvorfall mit der Beziehung, daß Bülow's Artikel auch in Leipzig „allgemein indignirt" habe. Wen dieser Artikel „indignirt", der verdiente von Euch doch noch eine besonders solide Züchtigung." — Auch Hector Berlioz gibt in seinen »Les Grotesques de la Musique« p. 39, unter dem Titel »La version Sontag« — eine Abänderung, welche die Sängerin an einer Stelle von Mozart's „Don Juan" gemacht — einen interessanten Beitrag zu dem von Bülow hier behandelten Thema.

schielen. Im Gegentheil: wir erklären uns als abgesagten Feind der abstracten, fertigen, historischen, todten Kritik; wir wollen eine lebendige, sich stets in ihrem Gegenstande verjüngende, sich durch denselben neu bereichernde, aus den Kunstwerken der Gegenwart, in welcher die lebensfähige, verwesungsunfähige Vergangenheit eo ipso ja auch mit enthalten sein muß, ihre Theoremen erst abstrahirende Kritik. Wir werden daher, wo es uns nur irgend thunlich erscheint, den Gemeinplatz: „was soll der Künstler?" — einen Satz, der durch die in ihm sich kundgebende unstatthafte Anmaßung des Kritikers dem unschuldigen Worte „Kritik" (d. h. angewendetes Urtheilsvermögen) überhaupt, das von einem zufälligen zu einem wesentlichen gemachte Prädicat der Gehässigkeit eingetragen hat, in dessen Mißbrauch das Publikum trotz seiner demokratischen Berechtigung zu weit geht — wir werden, sagen wir, die Frage [durch]: „was will (resp. „was muß") dieser Künstler?" möglichst zu ersetzen suchen. Es gibt Künstler und Kunstwerke, die über der Kritik stehen; namentlich sind dies Erscheinungen der Gegenwart, welche in Ansehung des zu ihrem Verständnisse noch unreifen Publikums der Gegenwart gewissermaßen als Anticipationen zu bezeichnen sind. Da verändert sich die Stellung des Kritikers. „Kritisiren", was nach Ruge — und in Bezug auf die negative, in der Regel bei den Erscheinungen der Kunstwelt nicht minder als bei denen des politischen, socialen und religiösen Lebens gültige Aufgabe der Kritik, geben wir ihm vollkommen Recht — „die Mängel einer Sache signalisiren aus der Kenntniß der wahren Natur derselben" heißt, wird in diesem Ausnahmsfalle dann heißen müssen: „die Vorzüge einer Sache signalisiren aus der lebendigen Erfassung ihrer wahren Natur". Es ließe sich somit eine activ-negative und eine receptiv-positive Kritik unterscheiden. Franz Liszt, in seiner herrlichen Schrift über Richard Wagner's „Lohengrin", worin er diesem Allerheiligsten der Kunst ein würdiges Propyläum gebaut, hat in dieser letzteren Art Kritik eine Initiative ergriffen, die wir bei anderer Gelegenheit deßhalb schon als epochemachend bezeichnet haben, und sich, abgesehen von seiner unnachahmlichen Beredtsamkeit, als ein sehr nachahmenswerthes Muster hingestellt. Das Bedürfniß nach einer solchen

receptiv-positiven Kritik ist nicht eigentlich erst in dieser Zeit erwacht — Gluck, Mozart und Beethoven hätten wohl auch ihren Interpreten Liszt brauchen können; wohl aber ist es nie so unabweisbar dringend aufgetreten, als eben mit den Kunstschöpfungen Wagner's; weil kein Tondichter je so heftige Opposition, so krasse Afterkritik erlitten hat als Wagner. Man kann uns den Einwand machen, daß Mozart's Opern und Beethoven's größere Instrumentalwerke zu ihrer Zeit ebenso wenig von den bittersten und unvernünftigsten Angriffen verschont blieben; als specifische Musiker besaßen sie jedoch in den kleineren Formen der Kammermusik ein Mittel, der Eigenthümlichkeit ihres künstlerischen Genius dennoch bis zu einem gewissen Grade Eingang und Anerkennung zu verschaffen. Hat Liszt in seinem Buche über Lohengrin eine Mission erfüllt, die ihm, indem er seinen Namen an den des Schöpfers des musikalischen Drama's gekettet, einen Antheil an dessen Ruhme zu seinem eigenen, persönlichen hinzugefügt, so haben wir dem nämlichen Künstler noch eine andere, neue Art der Kritik zu verdanken, die wir als in der Mitte zwischen den beiden genannten stehend bezeichnen könnten, und zwar als activ-positive, wenn sie nicht schon einen Übergang des kritischen zum productiven Verfahren bildete. Ihr Wesen besteht darin: den Tonsetzern praktische Winke zu geben, „wie man es besser machen kann“ und ihnen dies recht anschaulich an demselben Beispiele, an von ihnen erfundenen musikalischen Gedanken zu zeigen. Liszt's Pianoforteparaphrasen enthalten eine Menge solcher sehr erbaulicher und nützlicher Andeutungen und Belehrungen über die Ausbeute des Stoffes. Als eines der glänzendsten Beispiele aus jüngster Zeit heben wir Liszt's Transcription der „Bunten Reihe“ von David hervor. Der Leser, welcher sich hinlänglich dafür interessirt, um sich von der Richtigkeit unserer Behauptung mit eigenen Augen überzeugen zu wollen, vergleiche das Original mit der Transcription. Schon bei flüchtiger Prüfung wird er finden, daß in jedem der 24 charakteristischen Stücke Liszt dem geschickten und talentvollen David ad oculos demonstrirt, wie derselbe musikalische Gedanke noch viel geistreicher und genialer auszuführen sei. Zu einer solchen Kritik gehört aber freilich ein Verleger und ist dieselbe überhaupt nur in einzelnen, besonderen Fällen zu empfehlen.

Da wir es in unserer kritischen Thätigkeit für diese Blätter jedoch nicht mit imposanten Musikwerken, sondern meist nur mit dem bescheideneren Genre von Claviercompositionen zu thun haben, so werden wir wohl nicht in den Fall kommen, von jener zweiten Art Kritik Gebrauch zu machen, welche wir unter der Bezeichnung der „receptiv-positiven" begriffen haben: wir werden keine Analysen von Clavierstücken schreiben. Wohl aber werden wir insofern eine positive Kritik handhaben, als wir die Ideen des Componisten nehmen werden, wie er sie gibt, ohne Discussion, in der Prüfung ihres musikalischen Werthes diesen von der Zulässigkeit einer künstlerischen Behandlung derselben überhaupt abhängig machen, und sodann untersuchen werden, ob der Componist zur Verwirklichung seiner künstlerischen Absicht die entsprechenden Mittel verwendet hat; ob in der gegebenen Form der Inhalt erschöpft ist; ob Form und Inhalt sich decken und die mit der Composition beabsichtigte Wirkung in der That erzielt, der Zweck des Componisten wirklich erreicht wird.

Demgemäß werden wir nicht blos fragen, ob ein Clavierstück musikalischen Werth an und für sich besitzt, sondern namentlich auch, ob es claviermäßig geschrieben ist; wir werden nicht nur das Tonstück, sondern auch das Clavierstück in Betracht ziehen. Die großen technischen Errungenschaften des Virtuosenthums, in Verbindung mit der stets fortschreitenden Vervollkommnung des Instrumentes, gewähren dem Claviercomponisten den freiesten Spielraum und geben ihm die Mittel an die Hand, jede musikalische Invention, selbst eine ursprünglich orchestral gedachte, — es sei denn, daß dieselbe zu ihrem Ausdrucksmittel wesentlich der Klangfarbe eines bestimmten Orchesterinstrumentes bedürfe, — claviermäßig zu verarbeiten. In Anbetracht dessen verlangen wir von dem Claviercomponisten aber auch die gründlichste Kenntniß von der Ausgiebigkeit des Instrumentes, für das er schreibt, die Benutzung der Ausdrucksmittel, welche ihm hier zu Gebote stehen, und somit auch die Berücksichtigung des virtuosen Elementes in seinen Compositionen. Berücksichtigung des Virtuosenthums nicht als Selbstzweck, wohl aber als Mittel zum Zwecke, verlangen wir. In diesem Sinne werden wir auch diejenigen Clavierstücke, welche dem Ausübenden Gelegenheit zur Überwindung von neuen Schwierigkeiten [geben], falls der instructive Zweck nicht als

Hauptsache betrachtet wird, [und sie] nicht um ihrer selbst willen da sind, sondern dem künstlerischen Zwecke untergeordnet bleiben, oder kurz, wenn sie klingen und wirken, — willkommener heißen, als die im Geleise des verbrauchten, gäng und gäben Dilettantenstyles behaglich sich ergehenden. Wir müssen es als eine höchst unerfreuliche und unerquickliche Thatsache bezeichnen, daß seit den Höhepunkten Paganini und Liszt die Technik der Geiger und Pianisten im steten Rückschreiten begriffen ist, und werden daher jede, auf ein Einlenken in die rechte Bahn des Fortschrittes zielende Thätigkeit mit Freuden begrüßen. Übrigens erscheint uns die Ideenneuheit eines heutigen Componisten, der sich mit den Ausdrucksmitteln, wie sie sich bereits vor drei oder vier Decennien vorfanden, begnügt, ziemlich problematisch!

So viel betreffs der Ansichten, welche bei der Recension neuer Clavierstücke für uns maßgebend sein werden. Ein anderer letzter Punkt erheischt ebenfalls noch eine kurze Bevorwortung: die Terminologie, deren wir uns in den nachfolgenden Recensionen bedienen werden. Unseres Bedünkens hat in den früheren Recensionen der „Neuen Zeitschrift" oft eine allzu optimistische Ausdrucksweise obgewaltet, deren Ersprießlichkeit wir nicht einzusehen vermögen. Unsere Sprache ist nicht so reich an gebräuchlichen Lobesausdrücken, daß deren Register nicht bald erschöpft wäre, wenn man sich in dieser Hinsicht nicht einiger Ökonomie befleißigen wollte. Es erscheint also sehr nothwendig, eine gewisse Abstufung streng einzuhalten; anderenfalls hätte man nur die Wahl, denselben terminus eine immer nur relative bedingte, je nach dem Gegenstande, welchem er zugetheilt wird, stets wechselnde Bedeutung zu geben, was endlich zu einer unvergleichlichen Begriffsverwirrung führen müßte. Wessen Musikverständigen Ohr ist nicht tödtlich verwundet worden, wenn er — ein sehr trivialer Fall — von einem kunstenthusiastischen Laien Flotow's Martha und Beethoven's neunte Symphonie in Einem Athem mit dem Prädicat „himmlisch" belegen hören mußte? Verschwendet man an das Mittelmäßige oder an ein untergeordnetes Kunstgenre Worte der Begeisterung oder des höchsten Grades von Billigung, was bleibt dann übrig zur Bezeichnung des Erhabenen und Vollendeten in der Kunst? Die Mäßigung in unseren Lobesausdrücken, die wir hierdurch genugsam gerechtfertigt zu haben

glauben, soll jedoch nie in ängstliche Sparsamkeit ausarten, ebenso wenig durch sie der Grundsatz möglichst milder Beurtheilung ausgeschlossen werden, den wir im Anfang dieser Zeilen durch unsere allgemeine Ansicht über die Aufgabe einer vernünftigen Kritik bereits ausgesprochen haben.

Bezüglich der Terminologie möge schließlich noch ein anderer avis au lecteur gestattet sein. Wir machen im Voraus darauf aufmerksam, daß wir zuweilen am gegebenen Orte nicht anstehen werden, Ausdrücke anzuwenden, welche sich des Genußes patentirter Banalität noch nicht erfreuen. Wir werden in diesen Fällen unsere Ausdrücke stets genau motiviren und sie dadurch vor der Unterlegung eines falschen Sinnes zu wahren suchen. Stößt sich irgend ein Philister dennoch daran, so bedauern wir sehr, keine menschenfreundlichere Antwort darauf in Bereitschaft zu haben, als ein berühmtes Mitglied der preußischen Nationalversammlung: „nun, da stoße man sich daran!“ [1]

J. C. Keßler.[2]

Sonate pour le Piano (Esdur) dediée à la mémoire de son cher ami F. Chopin. Op. 47. Wien, Mechetti.
[24 Études. Op. 20. Wien bei Haslinger.]

[Neue Zeitschrift für Musik. Band 36, Nr. 21, den 21. Mai 1852.]

Der Name Keßler hat bei den Kennern des Entwicklungsganges der neueren Claviermusik einen guten Klang. Keßler ist als Claviercomponist ein verbindendes Mittelglied zwischen Hummel und Chopin. Obwohl zu keinem außerordentlichen Rufe gelangt, ist er doch von einflußreicher Bedeutung gewesen, indem er der modernen Claviertechnik wesentlich vorgearbeitet hat. Durch die das seinige

[1] Den „einleitenden Worten“ folgten in vier Nummern der „Neuen Zeitschrift für Musik“ eingehende Kritiken von Werken heute größtentheils ganz verschollener Componisten. Als Stichprobe kommt hier diejenige von ihnen zum Wiederabdruck, deren Gegenstand sowohl an sich, als auch in musikpädagogischer Hinsicht Interesse bietet.

[2] Geb. 1800 zu Augsburg, gest. 1872 in Wien.

überragenden productiven Talente seines Vorgängers und Nachfolgers bereits etwas unter seinen Werth herabgedrückt, vermochte er namentlich darum zu allgemeinerer Geltung im Publikum nicht zu gelangen, weil mit der Ausführung seiner Compositionen nicht gewöhnliche, technische Schwierigkeiten verbunden sind, die sie den meisten Dilettanten ebenso unzugänglich, als tüchtigen Clavierspielern von Profession unumgänglich machen. Das Letztere gilt namentlich von seinen „24 Etüden„ (Op. 20. Wien, bei Haslinger), die Hummel gewidmet sind, aber in der Technik bereits weit über ihn hinausgehen. Diese Etüden sind Keßler's rühmlichstes Werk und werden ihren Autor unstreitig überleben. Chopin's Etüden, an musikalischem Werthe zwar ungleich bedeutender, können darum doch die Keßler's nicht entbehrlich oder überflüssig machen. Ebensowenig vermögen es die sehr beliebten Studien Moscheles', der allerdings an Eleganz, Gefälligkeit und Feinheit in den Details Keßler übertrifft und aus diesen Gründen sich bei Dilettanten stets leichter insinuiren wird, dagegen an einfacher, edler Melodieführung, an kräftiger und interessanter Modulation, vorzüglich endlich an praktischer Zweckmäßigkeit demselben entschieden nachsteht. Keßler's Etüden sind keine in diesen Titel eingekleidete Salonstücke kurzer Form, sondern hauptsächlich auf einen instructiven Zweck berechnete Stücke, technische Übungen, in strenger Durchführung einer jedesmal zu Grunde gelegten Figur bestehend, deren melodischer Fluß und harmonischer Reiz jedoch dieselben, bei vollkommener Überwindung der Schwierigkeit — eine gewisse Ausdauer ist das allen gemeinschaftliche Hauptrequisit — auch zu wirkungsvollem Vortrage geeignet [macht]. Da dieses schätzbare Werk nicht so allgemein bekannt ist, wie es verdient, so hielten wir es für Pflicht, bei Gelegenheit der Besprechung einer neuen Composition des Autors, die Aufmerksamkeit der Leser darauf hinzulenken. Von älteren, diesen „24 Etüden" ungefähr zeitgenössischen Arbeiten Keßler's kennen wir noch einige Hefte „Impromptus" und eine treffliche „Toccata" (Cismoll), die wir ebenfalls als sehr gediegene Specimina des musikalisch wie pianistisch gleich vorzüglichen Verfassers bezeichnen müssen. Die vorliegende Sonate ist dem Andenken seines verstorbenen Freundes und Compatrioten Chopin gewidmet; auf den physisch Überlebenden scheint jedoch nicht

viel von der geistigen Hinterlassenschaft des Geschiedenen übergegangen zu sein. Keßler verhält sich in diesem Werke zu Chopin sehr progonenhaft, also anachronistisch; denn das ist doch gewiß ein Widerspruch mit der Thatsache des Überlebens, die eher einen Epigonen präsumiren läßt. Wir begegnen zwar an einzelnen Stellen einer gewissen Verwandtschaft mit dem Chopin'schen Styl, die sich zuweilen in der Rhythmisirung der Melodie in Begleitungsfiguren, in jenen ziemlich banalisirten nach-Field'schen Verzierungen einer derselben bedürftigen, weil dürftigen, melodischen Phrase u. s. w. äußert; aber wo diese Verwandtschaft nicht aus der Gemeinsamkeit der (polnischen) Nationalität abgeleitet werden kann, reducirt sie sich fast immer auch auf bloße Äußerlichkeiten. Von jenem ätherischen und dennoch so innigleidenschaftlichen Chopin'schen Geist, wie ihn uns vor kurzem Liszt durch sein treffliches Buch in Worten nachtönend gezeichnet hat, ist in der Keßler'schen Sonate sehr wenig zu spüren. Es fehlt der Composition überhaupt an Poesie.

Die Claviersonatenfabrikation ist im Allgemeinen ein entschieden vormärzliches Geschäft. Mendelssohn selbst, der doch sonst keine Gattung von Kammermusik in den hergebrachten Formen uncultivirt ließ, hat wohlweislich Scheu getragen, mit Beethoven in die Schranken treten zu wollen. Im Vergleich mit den Beethoven'schen ist doch am Ende nichts, was seitdem von Claviersonaten erschienen ist, der Rede werth, mit Ausnahme etwa der Hummel'schen Fismoll-Sonate und dann allerdings der Werke eines Chopin und eines Schumann in dieser Gattung: Werke, in welchen der so reiche und glänzende Gedankeninhalt, verbunden mit einer interessanten Benutzung der neuen technischen Errungenschaften, die für Clavierstücke im Ableben begriffene Sonatenform, trotz ihrer selbst, neu zu beleben und zu erhellen gewußt hat. Die neueren Claviersonaten unbedeutenderer Componisten haben dagegen ganz und gar keine Berechtigung. —

Bw.

Hector Berlioz.

Benvenuto Cellini.[1]

Oper in vier Acten, nach dem Französischen, von A. F. Riccius.

[Neue Zeitschrift für Musik. Band 36, Nr. 14 u. 18, den 2. u. 30. April 1852.]

I.

Den 26. März 1852.

Am 20. März fand auf der Weimarischen Hofbühne die erste Vorstellung des lang erwarteten und schon im Voraus viel besprochenen dramatischen Tonwerkes eines französischen Autors statt, der, trotz mancher Widersacher im Vaterlande, im rechtlichen wie factischen Besitze des Ruhmes ist, der Heros der Instrumentalmusik seiner Nation zu sein, und der, wie verschieden auch sonst die Ansichten deutscher Musiker über den Werth seiner productiven Leistungen auf diesem Gebiete sein mögen, durch seine glänzenden Verdienste um die Kunst der modernen Instrumentirung sich bei allen Fachkundigen diesseits des Rheines seit geraumer Zeit den Rang einer ersten Autorität erworben hat. Berlioz' einzige[2] Oper „Benvenuto Cellini" hatte schon am 16. Februar hier [Weimar], und in Deutschland überhaupt, zum ersten Male als Festoper zur Feier des Geburtstages der Großherzogin in Scene gehen sollen. Die bedauernswerthe Verzögerung der Aufführung schreibt sich von einer anhaltenden Indisposition des Hauptdarstellers her, zum Theil wohl auch von einer ziemlich offenbaren, schlechten Disposition für das von Franz Liszt in Angriff genommene Werk seitens anderer, zu der Herstellung desselben leider unumgänglicher, Factoren.

Bei dieser Gelegenheit können wir die Widerlegung eines, von principiellen Gegnern jeder Manifestirung von Liszt's künstlerischer Wirksamkeit in Weimar, nach auswärts verbreiteten Gerüchtes nicht für überflüssig erachten. Man hat von hier aus in verschiedene Journale einzulügen gesucht, die Schuld der genannten Verzögerung sei den vor dem Einstudiren der Oper nicht gehörig veranschlagten

[1] Vergl. „Briefe" Band I, S. 412, 421, 429, 431, 434, 437.

[2] Als dieser Aufsatz erschien, waren „Die Trojaner" und „Beatrice und Benedict" noch nicht geschrieben.

und während desselben erst später klar gewordenen unermeßlichen Schwierigkeiten zuzuschieben, welche das Berlioz'sche Werk, namentlich den Sängern, und diesen zwar noch unter Begleitung der drohendsten Gefahr eines completten Stimmenruins, zumuthe. Daran ist kein wahres Wort. So lange es Operncomponisten gibt, die mit ihren Arbeiten eine höhere künstlerische Intention als die des bloßen musikalischen Ohrenkitzels: eine dramatische Absicht verbinden und dieser vor anderen Rücksichten entschiedenen Vorrang ertheilen, anstatt sich auf eine dienstwillige Handlangerschaft zu Gunsten eines im musikalischen Drama unberechtigten Kehlenvirtuosenthums zu beschränken, ertönt darüber das alte, stets aufs Neue abgeleierte Klagelied schlechtbemäntelter Sängereitelkeit und Darstellerträgheit. Alle Operncomponisten, die dieser gediegeneren künstlerischen Richtung angehörten: Gluck, Spontini, Weber u. a. hatten unter diesen in ihrer Einzelheit unheilbaren Übelständen zu leiden, und Berlioz stellt sich mit seinem „Benvenuto Cellini" in die Reihe der Genannten; er gibt sich au fond als einen entschiedenen Bekenner des Gluck'schen Princips kund. Die Beschwerde über die Überanstrengung, eventuelle Stimmengefährdung der Sänger durch die Musik des „Cellini" ist aber besonders schon darum von ausgezeichneter Abgeschmacktheit, weil das Berlioz'sche Werk als eine komische Oper fast durchgängig in einem, dem Charakter derselben entsprechenden Style gehalten ist und in seiner Dauer die Zeit von höchstens dritthalb Stunden nicht überschreitet; ein Umstand, welcher die Direction der großen Pariser Oper („Benvenuto Cellini" wurde in diesem Theater im September 1838 zum ersten Male aufgeführt) veranlaßte, dem „Cellini" ein großes, fünfactiges Ballet nachfolgen zu lassen, das sich weniger zu der Oper als Dessert verhielt, als diese ihm gleichsam als Entrée diente. Ferner läßt sich aber die Partitur in der Hand, Note für Note die möglichste Rücksichtnahme und Schonung für den Sänger, die Einhaltung einer angemessenen natürlichen Stimmlage in einem mäßigen Umfange und vor allem die große Discretion in der Orchesterbegleitung aller Solo- und Ensemblestücke ohne Chor bequem nachweisen. Um nur Eines zu erwähnen: von jenem Mißbrauch der Posaunen in der neuen französischen komischen Oper bei Auber und Adam hält sich Berlioz so

fern, daß er diese Instrumente, z. B. den ganzen ersten Act hindurch pausiren läßt. — Somit fiele denn die Behauptung: eine öftere Aufführung der Berlioz'schen Oper sei mit Nachtheilen für die Stimmmittel der Executanten jenseits der Lampen verbunden, in sich zusammen. Die Musik des „Cellini" ist weder von ermüdender Länge, noch erheischt sie angreifende Ausdauer durch eine aufregende Leidenschaftlichkeit, wie eine tragische Oper sie mit sich zu bringen pflegt; gegenüber den Anstrengungen, welche dem Sänger in mancher sehr beliebten modernen Oper zugemuthet werden, erscheint sie sogar bequem, ohne darum minder dankbar zu sein. Dagegen verlangt die Berlioz'sche Musik von den Ausführenden freilich eine solide musikalische Bildung und eine Intelligenz, welche sich fähig erweist, die speciellen Eigenthümlichkeiten einer so ausgesprochenen Individualität, z. B. Berlioz' ungewöhnliche Rhythmen, den lebhaften Wechsel derselben, seine originelle Melodienführung in sich aufzunehmen und sie dem Geiste des Verfassers gemäß im Vortrage wiederzugeben. Wer allerdings den G e i s t eines Tonsetzers wie Berlioz schwer zu fassen vermag, dem wird es schwer, auch die B u c h s t a b e n seines Werkes zu behalten. Denn Berlioz in seinem Verhältniß zum Publikum — und das erste Publikum eines Tonsetzers bilden die Ausführenden seines Werkes — gehört zu Denjenigen, von welchen Custine sagt, qu'il faut de l'esprit pour leur en trouver.

Für die Schwierigkeiten des „Cellini", die sich bei einer näheren Beobachtung bedeutend reduciren, allerdings aber in einem gewissen Maße gegenüber jenen gewöhnlichen Theaterschlendrianopern, bei denen das handwerksmäßige Einstudiren genügt, nicht abzuleugnen sind, haben drei Wochen bequem hingereicht, um unter Liszt's eifrigen Bemühungen und dem, namentlich von Seiten des Orchesters rühmenswerthen Eingehen auf dieselben, von allen bei der Aufführung in Anspruch genommenen Kräften vollkommen überwunden zu werden. In den vermeintlichen Schwierigkeiten des „Cellini" kann also keine deutsche Bühne einen annehmbaren Vorwand finden, sich der Nachfolge des von dem Weimarischen Hoftheater gegebenen Beispiels zu entziehen.

Die erste Vorstellung des „Benvenuto Cellini" ließ, während

dieser für eine neue Oper vielfach gefährliche Abend fast immer den Charakter einer mehr oder minder Vertrauen erweckenden Generalprobe an sich zu tragen pflegt, die Haupterfordernisse einer richtigen Ausführung Berlioz'scher Musik: Präcision und Correctheit in der Nüancirung nirgends vermissen. Namentlich hat sich unsere wackere Hofcapelle hier mit glänzendem Ruhm bedeckt und sich zu der Höhe jenes Collectiv-Virtuosen emporgeschwungen, der durch das Orchester bei Berlioz realisirt sein will.

Die musikalische Leitung des Ganzen war gewiß die schwerste und hier in Weimar speciell die undankbarste Aufgabe. Wir glauben nicht, daß, abgesehen vom Componisten, irgend ein anderer der gegenwärtig activen Dirigenten derselben so gewachsen sein möchte, wie Franz Liszt. Diesen deßhalb besonders zu rühmen, hieße „Eulen nach Athen", oder, um das Sprichwort zu localisiren „Hofräthe nach Ilm-Athen tragen."

Und das Publikum, wie verhielt es sich bei der Sache? — fällt seine Haltung nicht auch in das Bereich der Kritik? Wenn ein Publikum sich die höchste Gerichtsbarkeit über Kunstwerke und künstlerische Leistungen vindicirt, gewiß hat dann auch der Kunstverständige volle Berechtigung, die Haltung eines Publikums zu kritisiren, zu untersuchen, ob der soi-disant höchste Richter überhaupt urtheilsfähig ist und ob seine Richtersprüche irrig oder wahrheitsgemäß ausgefallen sind. Unser heutiges Theaterpublikum aller Orten, an der Nichtswürdigkeit unseres ganzen Theaters, also der Oper speciell jedenfalls ein Mitschuldiger, rechtfertigt mit wenigen Ausnahmen die stärksten Zweifel an seiner kunstrichterlichen Competenz: das vielköpfige Ungeheuer ist trotz der vielen Köpfe meist kopflos, und sein hauptsächlichstes Prädicat jenes kurze Eigenschaftswort, das sich auf seine letzte Silbe reimt. Das Weimarische Theaterpublikum ist gerade nicht besser noch schlimmer als ein anderes; im Verlauf der Zeit hat der reinigende und belebende Einfluß von Liszt's künstlerischem Wirken sogar eine kleine Minderheit sich heranbilden sehen, die entschieden guten Geschmack und ein höheres Interesse als das der bloßen Unterhaltungslust an den Tag legt; aber der Hauptbestandtheil bleibt doch auch hier, wie überall unfähig, sich an etwas zu freuen, das ihm nicht seine eigene

Mittelmäßigkeit wiederspiegelt, dabei vorurtheilsvoll, mißtrauisch und obendrein noch meinungs- und leidenschaftslos. Dieses Publikum nun besuchte die erste Vorstellung des „Cellini“ in einer Stimmung, gemischt aus natürlicher Neugier und einem, Dank der hiesigen Localpresse, die es stereotyp für gut findet, jede Manifestirung von Liszt's Thätigkeit im Voraus schlecht zu finden, vielfach geschürten ungünstigen Vorurtheil gegen das neue Werk. „Eine in Paris gefallene Oper wagt man uns vorzuführen: eine Oper, von der es klar ist, daß sie die Stimmen unserer Lieblingssänger ruiniren wird“ — so ungefähr ließen sich diese Vorurtheile resümiren. Leicht begreiflich ist es, daß ein so gelauntes Publikum von Berlioz'scher Musik nicht angeheimelt oder enthusiasmirt werden konnte; im Gegentheil, mit Ausnahme der Musikstücke leichterer, frivolerer Gattung und der beiden stark applaudirten Ouvertüren, fühlte man sich sehr unbehaglich, befremdet, „bewildert.“ Die erste Aufführung des „Cellini“ wurde daher ziemlich kalt und schweigsam aufgenommen; doch befanden sich die Hörer sichtlich unter dem unfreiwillig eingestandenen Drucke einer ihnen nicht blos imponirten, sondern unwillkürlich imponirenden Erscheinung. Die zweite Vorstellung ging jedoch, unter dem, sämmtlichen Musiknummern und den dramatischen Hauptmomenten gewährten, lebhaftesten Beifalle, vorüber. Mancher Besucher der Wiederholung wurde veranlaßt, seine erst voreilig gefaßte Meinung wesentlich zu modificiren. Eine dritte Vorstellung wird dem Werke wenigstens einigermaßen die verdiente Anerkennung verschaffen, zu dessen Verständniß, wie der Pariser Referent Joseph d'Ortigue sagt, nicht eine erste, sondern zehn erste Vorstellungen kaum genügen können. Populär wird der „Cellini“ auf unserer Bühne nie werden können; das Drama, obgleich kurzweilig, enthält zu wenig Fesselndes und keine einzige spannende und ergreifende Situation und da vermag denn auch all das Feuer und der Schwung der Berlioz'schen Musik das Publikum nicht zu elektrisiren. Doch wird sich die Oper — nach dem terminus technicus — auf dem Repertoir halten.

Man hat es von verschiedenen Seiten sonderbar gefunden und seine mehr oder minder geistlosen Glossen darüber gemacht, daß Liszt eine, vor bereits fünfzehn Jahren in Paris „durchgefallene“,

nach drei Aufführungen ad acta gelegte Oper von Berlioz in Weimar zur Aufführung empfohlen und gebracht [hat]. Vor Allem kann das Fiasko einer Oper an einem Orte durchaus nicht maßgebend zur Beurtheilung ihres Werthes sein. Es wäre eine interessante Aufgabe, alle die Meisterwerke aufzuzählen, die das Publikum bei ihrer ersten Aufführung zu verwerfen beliebt hat. Wir führen hier nur kurz an: Don Juan [in Wien], Figaro, Barbier von Sevilla, Euryanthe. Ferner kann das Fiasko des Werkes eines namhaften Componisten in der Pariser großen Oper für den, der das Gemachte der dortigen Successe kennt, nur zu Gunsten des gefallenen Werkes sprechen. Berlioz' Oper ist aber in Paris gefallen als ein Opfer des Coteriewesens, das von jenem dreiköpfigen bissigen Cerberus[1] ausgeht, welcher eifersüchtig den Eingang der großen Pariser Oper seit zwei Decennien bewacht. Und das Dreiblatt hat ganz weise gehandelt, indem es sich einen Rivalen vom Leibe hielt, der sehr gefährlich werden konnte. „Benvenuto Cellini" ist ein Werk, das, trotz vielem Unerbaulichen, mehr künstlerischen Werth, weit mehr Geist, Adel und Originalität enthält, als irgend eines der weltberühmten Producte jener Triarchen. „Benvenuto Cellini" würde vielleicht Nachfolger erhalten haben, die noch gefährlicher hätten werden können; ein neuer Versuch, unter so schmählichen Bedingungen wie das erste Mal, wurde Berlioz auf immer verleidet; (das Buch war ihm z. B. aufgedrungen worden).

Die Aufführung des „Cellini" in Weimar durch Liszt ist ein feierlicher Protest gegen das gänzliche Ignoriren und Verkennen eines dem deutschen Geiste so nahe verwandten Künstlers wie Berlioz. „Cellini" ist kein dramatisches Kunstwerk im höheren Sinne; es ist vielleicht nur die dramatische Studie eines musikalischen Genies. Genie ist aber Berlioz nicht abzusprechen; der zwingende, innere Schaffensdrang, die Originalität und Neuheit, die Energie und Potenz, die freie, so unabhängig entwickelte Selbständigkeit des Styles, denen wir in seinen Werken begegnen, drücken diesen den Stempel des Genies auf. „Cellini" ist eines derselben, in denen der Geist Berlioz' so prägnant

[1] Vermuthlich Auber, Halévy, Meyerbeer.

zur Erscheinung gelangt, daß die Kenntniß dieses Geistes wesentlich durch die seiner Oper mit bedingt wird. Hier und da hört man wohl anderswo eine Symphonie oder Ouvertüre von Berlioz als Seltenheit: zuerst ein größeres Werk von ihm, wie den „Cellini", in Weimar zur Aufführung gebracht zu haben, ist ein unbestreitbares Verdienst Liszt's, eine Ehre für Weimar, die man hier vielleicht nicht anerkennen wird, die es aber darum wahrhaftig nicht weniger ist.

II.

Wir haben in dem Vorhergehenden das Bedenken geäußert, dem „Cellini" als Ganzen das Prädicat eines Kunstwerkes im höheren Sinne beizulegen. Dies wollen wir hier nun näher motiviren.

Man würde uns gänzlich mißverstehen, wollte man aus diesem Bedenken ein den hohen künstlerischen Werth des musikalischen Theiles der Oper in Frage stellendes oder nur schmälerndes Votum ableiten, diesen Zweifel mit jenen banalen, unüberlegten und daher mehr als wohlfeilen Vorwurfsphrasen der Halbgebildeten concordiren lassen, welche die Berlioz'sche Musik überhaupt der Zerrissenheit und Verschrobenheit beschuldigen, weil ihre eigene Intelligenz nicht auf dem erforderlichen Niveau steht, um die Einheit und Ursprünglichkeit derselben zu erkennen.

Ebenso wenig schließen wir uns aber auch in diesem Urtheile Denjenigen an, welche dem Talent Berlioz' die Befähigung zu dramatischen Arbeiten streitig machen wollen, und den „Cellini" als ein Instrumentalwerk darzustellen suchen, in welchem die Singstimmen der handelnden Personen nur als Zierrath, zur Vermannigfaltigung des Klangcolorites des Orchesters, figurirten.

Um die Bezeichnung eines dramatischen Kunstwerkes zu verdienen, muß eine Oper noch ganz andere Erfordernisse befriedigen, als den Nachweis des Nichtvorhandenseins der eben genannten musikalischen Mängel, die den Glanz der Berlioz'schen Arbeit nicht verdunkeln. Die Hauptbedingung eines musikalischen Dramas ist und bleibt vor allem das richtige Verhältniß von Dichter und Componist, möge die Oper nun nach Stoff und Behandlungsweise

in die Gattung der komischen oder der tragischen Oper einschlagen. Das Vermissen dieser Grundbedingung — einer Bedingung, nach welcher zur Zeit der Entstehung dieses Werkes und seiner ersten Aufführung in Paris freilich noch nicht gefragt wurde, weil man im ganzen blüthenreichsten Opernirrthume eben tiefst befangen war — hält uns wesentlich ab, den „Cellini" für ein Kunstwerk im höheren Sinne zu erklären.

Das Mißverhältniß der beiden Factoren der Oper zu einander liegt im „Cellini" übrigens durchaus nicht so klar auf der Hand, als in einer Menge anderer Opern. Das Libretto des „Cellini", — wir haben natürlich das Original, das französische der HH. Léon de Vailly und Auguste Barbier im Sinne — hat verschiedene Vorzüge aufzuweisen vor den meisten neueren Exemplaren seiner Gattung, und kann daher nicht so schlechthin verworfen werden, wenn es auch die Schuld an denjenigen Mißständen vornehmlich wird tragen müssen, welche den „Cellini" zu keinem Kunstwerk im höheren Sinne sich erheben lassen.

In der That, es verdient das Textbuch des „Cellini" in mehr als einer Rücksicht eher gerühmt als getadelt zu werden. Der gewählte Stoff ist ein edler, würdiger; der Held ein Künstler, dessen Persönlichkeit ebenso interessant an sich, als für die Zeitgeschichte durch seine Memoiren merkwürdig, dessen Name durch die monumentalen Kunstwerke, die er der Nachwelt überliefert hat, ruhmvoll geworden ist. Die Zeit, der die Handlung angehört, das sechzehnte Jahrhundert, in welchem wenigstens im Privatleben noch Leidenschaften sich bethätigten, die dem entpoetisirenden Einflusse der Reformation noch nicht erlegen waren, so wie der Schauplatz dieser Handlung: die ewige Stadt, geben ferner einen möglichst vortheilhaften Rahmen für den Helden ab, der auch bei den gebildeteren Deutschen, durch die meisterhafte Übersetzung seiner Memoiren vom „großen Heiden", beinahe populär geworden ist. Eignet sich nun auch die aus „Cellini's" Leben entnommene Episode vom Perseus-Gusse, unter den die Vollendung des Cellini'schen Meisterwerkes begleitenden, d. h. erschwerenden Umständen, mehr zum Epos als zum Drama; constituirt das Daß und das Wie der Ausbeutung dieser Episode zu einem dramatischen Hauptmotive gerade

einen der Hauptmängel des Textbuches, so enthält die Opera semiseria noch andere Ingredienzien, noch andere leitende Gedanken, von denen wir namentlich einen hervorheben möchten. Dem echten Künstlersinne wird dieser Gedanke nicht antipathisch sein; er wird ihn zu schätzen wissen. Natürlich setzen wir bei der Gesinnung eines echten Künstlers voraus, daß derselbe frei von dem Fehler der Selbstüberschätzung, freier noch vom Laster des Neides sei, d. h. daß er nicht zu seinen Gunsten ein fiat applicatio von dem Princip, um das es sich hier handelt, rufe, wenn ihn nicht künstlerisches Genie zu dieser Prätention berechtigt, und daß, befindet er sich in dem Falle, zu der eventuellen Selbsterkenntniß seiner Inferiorität gelangt zu sein, er darum nicht die Geltendmachung dieses Princips bei höheren und begabteren Künstlern bekämpfe. Dieses Princip ist einfach das der socialen und politischen Ausnahmestellung des Künstlers, überhaupt das der Berechtigung einer Geistesaristokratie zu gewissen Privilegien, deren Ausübung eine zeitweilige Suspension des sogenannten Rechtszustandes involvirt, und die daher niemals zu Zunftprivilegien ausgedehnt, sondern jedes Mal nur an einzelne Individuen verliehen werden können.

Im „Cellini“ stellt sich die Sache so dar: Cellini entführt während des Carnevals seine Geliebte, die Tochter des päpstlichen Schatzmeisters Balducci und tödtet im Gewühl der Menge einen, ihm von seinem feigen Rivalen, Fieramosca, der Cellini's Entführungsabsicht durch eine trügerische Verkleidung sich selbst zu Nutze machen will, vorgeschobenen Raufbold (Pompeo). Cellini gelingt es, sich nach dieser That zu retten, und seine Freunde und Schüler bringen ihm unterdeß die Geliebte in sein Haus. Doch als Beide vereinigt ihre Anstalten zur Flucht zu treffen beginnen, wird diese durch das Eintreten des Vaters der Entführten und des Rivalen, der als Kläger wegen des getödteten Freundes auftritt, vereitelt. Das Temperament des Helden läßt uns nun zwar hoffen, er werde, nach Erschöpfung aller Mittel zu einem gütlichen Vergleich, auf irgend eine andere Art mit seinen beiden Gegnern zu Ende kommen — doch der unerwartete Besuch des Cardinal's Salviati in der Werkstätte des Cellini schneidet jeden möglichen

Versuch zur Rettung ab. Diesen führt zwar nur das Kunstinteresse zu Cellini, indem er nur, um sich nach der Erfüllung des seinem Clienten gegebenen Auftrags, der Vollendung der vom Papste bestellten Perseusstatue, für welche er zur Ermunterung dem Künstler bereits manchen Vorschuß geleistet, zu erkundigen kommt; aber die heftigen Klagen von Cellini's Feinden, die er hier antrifft, machen den wohlwollenden Mäcen des Künstlers plötzlich zum rauhen Richter des Menschen Cellini. Da tritt ihm, innerlichst empört über diese Scheidung des Menschen vom Künstler, des Künstlers von seinem Kunstwerke und von der Kunst überhaupt, im Hochgefühle seiner Würde als Priester einer Offenbarung des Göttlichen, die bereits damals anfing, wenigstens ebensoviel Respect wieder zu beanspruchen, als jene andere Offenbarungs-Religion, Cellini entgegen, bereit, in erhabenem Unwillen sein Kunstwerk mit einem Hammerschlage zu zertrümmern, falls der Cardinal seine Drohung erfüllt, einem Anderen die Vollendung desselben übertragen und den Schöpfer desselben als Verbrecher behandeln zu wollen. Unwillkürliche Ehrfurcht erfaßt den Priester der Religion vor dem Priester der Kunst, das heitere Griechenthum trägt in dem Cardinal einen Sieg davon über das staatsstrenge Römerthum. Unter der Bedingung, daß Cellini sein Kunstwerk noch vor dem nächsten Abendroth vollendet habe, schenkt ihm der Cardinal Verzeihung für sein Vergehen, gewährt ihm Fürsprache bei Balducci zu seiner Verbindung mit dessen Tochter. Cellini löst diese Bedingung unter mannigfachem Kampf gegen allerlei Hindernisse und Widerwärtigkeiten.

Ziehen wir die Moral hieraus, so ist es wohl jedenfalls diese: die Kunst steht über aller Moral; der Künstler, der würdige Priester seiner Kunst, hat, sei er im Übrigen auch wie er wolle, gerechten Anspruch auf höhere persönliche Geltung als der einfache gute Mensch und Bürger. An dem Leben eines Künstlers ist mehr gelegen, als an dem jedwedes anderen Nichtkünstlers. Darf man schon sagen, daß die Existenz eines großen Kunstwerkes nicht zu theuer erkauft wäre mit den Existenzen unterschiedlicher menschlicher Monaden, und dürfte dieser Behauptung wohl kein vernünftiger, stichhaltiger Widerspruch entgegenzusetzen sein, so läßt sich um so weniger etwas gegen die Forderung einwenden, daß der

Künstler, der Inhaber jener schöpferischen Kraft, als der Erzeugerin einer unbestimmbaren Anzahl möglicher Kunstwerke, gewisse Vorrechte in der bürgerlichen Gesellschaft genieße, und — warum nicht unter diesen auch eine bedingte Straflosigkeit für gewisse, von ihm gegen diese Gesellschaft verübte Vergehen? So logisch und so gerecht es nun auch erscheint, daß ein Exceptionelles, wie der Träger künstlerischer Begabung, demzufolge auch exceptionell im Leben gestellt werde, so sind wir doch darauf gefaßt, daß Mancher aus dem Publikum gegen die allerdings mehr grüne als graue Theorie, daß der Künstler außer dem Gesetze stehe, zu protestiren sich bemüßigt fühlen wird. Es ist dies eine ganz naturgemäße Consequenz aus der schiefen Stellung, welche unser modernes Publikum dem Künstler gegenüber einzunehmen gewöhnt worden ist. Um nicht dem Anscheine Raum zu geben, als wollten wir das Publikum als unsere derzeitige bête noire zu Tode reiten, geben wir sogleich von vornherein zu, daß der Künstler es ist, der die Schuld an der Verkehrung seines Verhältnisses zum Publikum trägt.[1]

Seit Rossini ist die Dictatur im Reiche der Tonkunst vom Künstler niedergelegt und dem Publikum übertragen worden. Der krittelnde, nicht einmal mehr ursprünglich naiv Genießende — natürlich, weil er das stereotype Object des Genusses eben in- und auswendig kennt und die von ihm bestellte Arbeit (eine nicht von ihm bestellte weist er zurück) nun untersucht, ob sie die Postulate seiner Anordnungen erfülle oder nicht — dieser krittelnd genußunfähige Genießende ist Gesetzgeber geworden, anstatt des producirenden, nun freilich zum Handwerker degradirten Künstlers. Geringschätzung, ja gänzliche Verachtung des Künstlers von Seiten des Publikums, als Lohn für die Wegwerfung des Künstlers, d. h., seine Unterwerfung unter den Geschmack und die Laune des Publikums ist hiervon wieder eine ganz natürliche Folge. Der moderne Künstler

[1] Der Generation von heute, welche mit Nietzsche's Philosophie vertraut ist, dürften die hier ausgesprochenen Sätze weniger befremdend erscheinen als dem Leser von 1852, trotz des Vorganges Max Stirner's (gest. 1856) mit seinem mehr genannten als gelesenen Hauptwerke: „Der Einzige und sein Eigenthum" (erschienen 1845).

soll „amüsiren“, soll die Anstands halber durch die classischen Meister, zu deren Zeit das Verhältniß ein anderes war, auszustehende conventionelle „Langeweile vertreiben;“ die Kunst ist dazu da, um „Vergnügen zu machen“, das Kunstwerk soll „plaisirlich“ sein, und der Künstler im Grunde nur den Beruf eines „veredelten Hanswurstes“ ausüben. Wie kann es da mit der Würde und Heiligkeit der Kunst und ihrer Priester aussehen, wenn „Künstler“ diese Hanswurstrolle ohne alle Scheu acceptiren, wenn „Ästhetiker“ diese Grundsätze als die alleingültigen öffentlich predigen und auf theoretischem Wege zu sanctioniren suchen!

Wir haben für diese zwar unerquickliche, aber sehr naturgetreue Schilderung die Gunst beiläufiger Einschmuggelung in Anspruch genommen, und dies deßhalb, weil diese Schilderung uns indirect auf die bestimmtere, deutlichere Erörterung des Eingangs dieses Artikels aufgestellten These hinleitete. Wenn wir dort aussprachen, „Benvenuto Cellini“ sei kein Kunstwerk im höheren Sinne, so heißt das für uns: es ist als Kunstwerk zu unvollkommen und in seiner Totalität zu verfehlt, um dem Publikum der Zukunft genügen, zu edel und geistvoll [um] dem Publikum der Gegenwart sympathisch sein zu können. Die Handlung ist einfach, durchsichtig, natürlich; die Ausführung einzelner Charaktere sowohl, als die Situationen höchst drastisch; der Styl, d. h. die Diction, warm, lebensvoll und reich an frischer, witziger Komik. Bei solchen Vorzügen hätte das Publikum vernünftigerweise keinen Grund, seine Ansprüche für nicht befriedigt zu erklären. Die deutsche Übersetzung hat diese Vorzüge zwar abgeschwächt, aber nicht aufgehoben. Auch sind wir der festen Überzeugung, daß das Libretto des „Cellini“ mit einer Flotow'schen Musik, z. B. verkuppelt, höchst beifällig aufgenommen und von glänzendster Wirkung gewesen sein würde; das Flotow'sche Princip „durch den musikalischen Ausdruck einen dem bloßen Worte nicht mehr erreichbaren Grad von Gemeinheit zu erzielen“ würde dem Textbuche, der Handlung, für ihren Mangel an modernem Materialismus und der dazu gehörigen Portion Sentimentalität, die Wimper der Nachsicht zugesenkt haben. Umgekehrt würde man sich vielleicht die Berlioz'sche Musik eher gefallen lassen, trotz ihrer Geistigkeit und Nichttrivialität, wenn als Held der Oper

statt der noblen, leidenschaftlichen Künstlernatur einer geschichtlichen Persönlichkeit, etwa die mythische Schänkwirthsnatur eines historischen verrückten Schneiders fungirte; wenn statt römischer Carnevalsscenen der pikantere Thé dansant von todten Nonnen oder dergleichen das Auge des Zuschauers ergötzte.

Nachdem wir die Vorzüge des Textbuches signalisirt, wollen wir, ohne darum den Wendepunkt des musikalischen Dramas der Zukunft auf eine vor fünfzehn Jahren geschriebene Oper anwendbar zu machen, die Mängel desselben veranschaulichen. Der Hauptfehler liegt in der Behandlungsweise des Stoffes, der an und für sich brauchbar war. Das ganze Drama ist zu flüchtig concipirt und trägt zu sehr das Gepräge eines Memoiren-Extractes. Zwar sind die Gesetze der Einheit, der Zeit und des Ortes nicht durch successive Vorführung von Scenen oder Tableaux verletzt, welche etwa nur einzelne Personen mit einander gemein hätten und in keinem Causalzusammenhange ständen; allerdings ist eine in dem Leben Cellini's sehr bedeutsame Episode gewählt worden: der Guß des Perseus, seines Meisterwerkes, und dieses Ereigniß bildet den rothen Faden, der sich durch das Drama hindurch zieht. Die handelnden Personen sind ferner nur dem Namen nach aus Cellini's Memoiren entnommen, sonst beliebig umgeschaffen und mit einander verschmolzen; der Schauplatz des Perseusgusses ist von Florenz nach Rom verlegt worden. Alles in der Art, wie es geschehen ist, dem Drama zu Liebe. Aber das Drama als Ganzes ist kein gelungener Versuch geworden, trotz der anerkennenswerthen Mühe, das Anecdotenhafte verschwinden zu machen und das Material zu einer gewissen Formeinheit zu condensiren. Als einen Hauptverstoß gegen die Form müssen wir schon die Eintheilung in 4 Tableaux (bei der Aufführung auf der Weimarischen Hofbühne 4 Acte bildend, in Paris je 2 Tableaux zu einem Acte vereinigend) rügen. Die ästhetische Nothwendigkeit der Eintheilung eines jeden dargestellten Dramas in 3 resp. auch 5 Acte liegt so sehr in der Natur des Dramas überhaupt, daß wir kein Wort weiter darüber zu verlieren brauchen; zu dem wird kein Vernünftiger ein Naturgesetz der Pedanterie anklagen wollen. Die beste Kritik des Zuschnittes nach Aufzügen gibt die Handlung, gibt der Inhalt der einzelnen Acte selbst an

die Hand; in den meisten Fällen wird man finden, daß bei dem zweiactigen Drama ein Act fehlt, d. h. ein Theil der Handlung vor dem ersten Aufzuge vor sich geht, (möge es auch nur die Exposition sein,) oder in dem Zwischenact verlegt ist, oder daß derselbe in einer Mésalliance mit einem anderen Theile verbunden ist, — daß bei dem vieractigen Drama eine unnöthige Ausdehnung oder Trennung des Zusammengehörigen, oder ein überflüssiges Anhängsel stattfindet. Zuweilen trifft es sich, daß ein Einfallen oder Ausfallen des Vorhanges diesen Schaden heilen kann, wie es denn auch Handlungen von 3 Acten gibt, in denen ein Act wirklich fehlt und ein anderer völlig überflüssig ist. Die vier Tableaux des Cellini sind der Wirkung der ganzen Oper hinderlich. Im zweiten Acte hat die Katastrophe: die Entführung Teresa's und die Tödtung Pompeo's durch Cellini bereits stattgefunden; im dritten löst sich der Knoten, indem der Cardinal Salviati aus einem diabolus ex machina zu einem deus ex machina durch Cellini bekehrt wird und ihm Verzeihung für das Geschehene, unter der Bedingung alsbaldiger Vollendung seines Kunstwerkes, gewährt. Cellini's Charakter und Persönlichkeit läßt uns keinen Augenblick mehr im Zweifel ob des Ausgangs; abgesehen davon, daß der Guß des Perseus eben in keiner Weise zu dramatischer Vorführung geeignet ist — denn so hohes Interesse der Künstler Cellini für sich erregt, so wenig vermag ein nachgebildeter Schmelzofen bei irgend Jemandem, der nicht blos auf die Musik im Theater hört, Theilnahme zu erwecken, — ist es durchaus unnöthig, daß Cellini die Erfüllung des Gebotes seines Patrons, die Beendigung seines Kunstwerkes wirklich vor den Augen des Zuschauers vollführe. Man ist über den Ausgang des Dramas nach dem dritten Acte eben so befriedigt, als am Schlusse des Freischütz, wo man auch nicht verlangt, in einem noch darauffolgenden Acte von dem Ablaufe des dem Jägerburschen Max durch den Eremiten vergönnten Probejahres besonders in Kenntniß gesetzt zu werden. Der Dichter des „Cellini" hat wohl auch einige Ahnung von der Mattigkeit des letzten Tableaus gehabt, und die drohende Gefahr eines „la fin découronne l'œuvre" ist ihm wohl nicht entgangen; denn er hat dasselbe durch eine Menge wechselnder Situationen sichtlich zu beleben und dieses Scheinleben möglichst zu

fristen gesucht. Doch vergebens. Der vierte Act ist für die Totalwirkung von wesentlichem Nachtheil, und befänden wir uns in dem Falle, dem Componisten zu einer theilweisen Umarbeitung im Interesse des Werkes und seiner größeren Geltung und leichteren Verwerthung rathen zu dürfen, so würden wir entschieden für den gänzlichen Wegfall des vierten Actes oder Tableaus stimmen und nur den Schluß, den Guß der Statue, in den dritten Act mit hinübernehmen, dessen Wirkung hierdurch jedenfalls bedeutend gewinnen würde. Das vierte Tableau ist zusammengeflickt und selbst für den rein musikalischen Zuhörer so ermüdend, daß er für die Schönheiten der Schlußscene ziemlich genußunfähig bleibt. — Nicht minder rathsam wäre es bei einer solchen Umarbeitung, den ersten Act, der sich durch etwas Magerkeit auszeichnet, mit etwas mehr Mannigfaltigkeit der Handlung auszustatten, namentlich mit solcher, in der zu einer näheren Charakteristik des Helden Gelegenheit geboten wird.[1]

Das führt wieder auf einen andern Hauptfehler des „Cellini". Es ist der, daß das Drama nichts wahrhaft Erwärmendes, Packendes hat, keine überwältigende Erregung auszuüben vermag, während die Musik diese Ansprüche mit Recht erhebt. Das Volk verlangt von einem Drama die Darstellung allgemein mensch-

[1] Auf Veranlassung Liszt's hat Bülow es selbst übernommen, die Act-Eintheilung des „Cellini" in dem hier angegebenen Sinne umzugestalten, vergl. „Briefe" Band I, S. 437. — Die damals für Weimar gefertigte Copie der Berlioz'schen Manuscript-Partitur weist die Eintheilung in drei Acte auf — wovon der zweite durch Herabsinken des Zwischenvorhangs in zwei Theile zerfällt —, ebenso die bei Choudans in Paris publicirte Partitur, der Clavierauszug daselbst, wie auch der in Braunschweig bei Litolff erschienene Clavierauszug. Worin die vorgenommenen Änderungen, Auslassungen u. s. w. bestanden haben, läßt sich nicht mehr feststellen, da, in Paris eingezogenen Erkundigungen zufolge, das dort befindliche Original-Manuscript nicht mehr vollständig ist. Es trüge die Spuren von »beaucoup de suppressions et la 1re partie du 1r acte ne s'y trouve plus« schreibt u. A. Herr Ernest Reyer an die Herausgeberin. — Für spätere Aufführungen in Weimar wurde die von Berlioz selbst vorgenommene Abänderung — nach Liszt's Mittheilung an Wagner (7. Okt. 1852) hauptsächlich in einer Auslassung bestehend — maßgebend; ebenso für die von Bülow in Hannover (1878—79) geleiteten Aufführungen des „Cellini".

licher Leidenschaften; die Privatleidenschaft und Sondernatur eines dem (als getrennter Stand leider noch fortbestehenden) Künstlerstande angehörigen Helden, liegen ihm, als solche, fern, und werden erst dann ein ungetheiltes Interesse erregen, wenn sie verallgemeinert sind. Dazu kommt noch, daß die Handlung des „Cellini" mit dem Helden in einem Widerspruche steht: dieser ist ganz subjectiv, jene fast typenhaft objectiv gehalten. Einem von solcher musikalischen Gedankenüberfülle strotzenden Tonsetzer wie Berlioz konnte die gegebene poetische Unterlage nicht immer genügen; daher sein ebenso häufiges als stets entschuldbares Beginnen, den Werth und die Bedeutung des Drama's rein aus eigenen musikalischen Mitteln so zu erhöhen und zu potenziren, daß Mittel und Zweck des Ausdrucks sich oft mit einander verkehren, oder wenigstens nicht hinlänglich geschieden bleiben, um dem Laien das Verständniß, d. h. das Gefühlsverständniß des Ganzen zu ermöglichen. Nun ist aber die Berlioz'sche Musik überhaupt so subjectiven Charakters, daß dieses Gefühlsverständniß durch diesen Umstand noch erschwert wird; zumal da der Vorwurf eben ungegründet ist, Berlioz habe das ganze Drama in das Orchester verlegt. Er hat dem Drama nur musikalisch nachgeholfen, was schlimmer und besser ist, je nachdem man die Sache ansieht. Wenn es daher auch lediglich zu Gunsten des Dramas geschieht, daß der Componist die vom Dichter etwas vernachlässigte Teresa, die, unter der sehr allgemeinen Maske einer ziemlich gewöhnlichen „liebenden Geliebten", als handelnde Person wenig für sich zu interessiren vermag, musikalisch reizend individualisirt; wenn er ferner den durchaus nicht sonderlich merkwürdigen Kunstmäcen, Cardinal Salviati, zu einem Träger der ganzen purpurnen Pracht der weltbeherrschenden Kirche hinaufobjectivirt hat, — so ist doch dies oft angewendete Setzen subjectiven Berlioz'schen Humors an die Stelle rein objectiver Situationskomik ein bleibendes Hinderniß für die Popularisirung des „Cellini". Der „Cellini" wird vielleicht eine nicht unbedeutende Minorität für sich erringen, eine Majorität nie. Und da das Streben jeder Minorität doch am Ende dahin geht, Majorität zu werden, so ist es zwar für das Heute das höchstmögliche Lob, wenn wir aussprechen: „Cellini" ist ein Werk für die Minorität,

aber weniger für das Morgen, auf das wir doch am Ende sehr positiv zählen oder hoffen.[1]

Friedrich Hebbel.

Agnes Bernauer, Trauerspiel in 5 Acten.

Zum ersten Male am Großherzogl. Hoftheater zu Weimar, am 18. Sept. 1852.

[„Deutschland" (Weimar), den 24. u. 26. Sept. 1852, Nr. 227 u. 229.]

I.

Ein neues Stück und ein neuer Autor zugleich. Ein Autor, der bereits ein Dutzend Dramen geschrieben hat, deren eins lauter als das andere Zeugniß gibt von einem eminenten Reichthum dichterischen Vermögens und schöpferischer Phantasie, — ein solcher Autor, und für Weimar noch neu? Wahrlich, es hätte einer Schauspielbühne von der Vergangenheit und dem Rufe der unsrigen besser gestanden, einen solchen Autor vor unserem Publikum früher seiner Neuheit zu entkleiden! Nun — „Spät kommt Ihr, doch Ihr kommt." Und das Spät ist hier glücklicherweise kein Zu spät; wie es denn in dem Bekannt- und Erkanntwerden so bedeutender dichterischer Erscheinungen wie Hebbel, eben gar kein Zu spät gibt.

Ein Kunstwerk ist überhaupt erst dann von hervorragender Bedeutung und seiner Zeit würdig, d. h. ihr zur Zierde gereichend, wenn es ihr vorauseilt. Die Schöpfer solcher Kunstwerke haben darum keine Eile, sofort in der Gegenwart zu der Anerkennung zu gelangen, die keinesfalls ausbleiben kann und wird. Erst allmählich schwinden dem hinauffliegenden Blicke neben hohen Berggipfeln die

[1] Im Originalabdruck ist der Artikel mit einem „Schluß folgt" versehen. Leider ist dieser Schluß nicht vorhanden; er ist entweder nicht geschrieben oder nicht veröffentlicht worden. Ersteres ist das Wahrscheinlichere, denn Bülow war damals, wie aus seinen Briefen hervorgeht, mit Arbeiten außerordentlich überhäuft. — Auf seine Anfrage an Uhlig: „ob er glaube, daß Wagner ungehalten wäre über den Artikel" (vergl. „Briefe" Band I, S. 434), antwortet Wagner: „Das Referat über Cellini hat mir durchaus nicht mißfallen; im Gegentheil, es war sehr gut." (Richard Wagner's Briefe an Theodor Uhlig, S. 193.)

Flächen und kleinen Hügel; erst allmählich bildet sich um die hervorragenden Größen eine Einsamkeit und Öde, welche die grünenden Matten alsdann freilich auch im Werthe steigen macht. Selbst vereinzelte unglückliche Resultate der Aufführungen solcher Kunstwerke, kühle, sogar mißfällige Aufnahme seitens des Publikums schaden ihren Erfolgen nicht, beeinträchtigen in nichts ihre Zukunft; Rebellionen im schlimmen Sinne gibt es nur gegen den Geist, und die enden allemal nur mit der Kräftigung seiner Autorität. Gegen das Geistlose gibt es keine Rebellion; das schlägt man kurzweg todt — mit der Fliegenklatsche.

So wenig uns bangt, daß Wagner's musikalische Dramen allendlich zur Anerkennung, besser, zu ihrer legitimen Herrschaft gelangen werden, — die in Wiesbaden, Frankfurt, Prag, Breslau, Leipzig, Berlin in Vorbereitung stehenden Aufführungen des „Tannhäuser“ sind hierzu ein kleiner, aber verheißender Anfang —, so wenig zweifeln wir, daß Hebbels dramatisches Genie in Kürze es erreichen werde, nirgends mehr ignorirt werden zu können. Glücklich und ruhmwürdig allerdings das Kunstinstitut, das sich in solchen Fällen zuerst hervorthut, das nicht am längsten wartet und nur eines trägen Nachtretens fähig ist!

Um Hebbel hat sich in der dramatischen Litteratur nur allmählich eine Einöde und Leere gebildet, durch welche er auch für das blödsichtige Auge in den Vordergrund gerückt ist. Die jungdeutschen Talente sind als vom Schauplatz abgetreten zu betrachten; Gutzkow hat sich (wir verkennen seine Verdien'ste um das Drama nicht) doch seinem eigentlichen Berufe, dem Roman wieder in die Arme geworfen und auf des geistig pensionirten Heinrich Laube's Haus in Wien flattert an k. k. österreichischen Festtagen eine ungeheure, schwarzgelbe Fahne! Sic transit 2c.

Der Platz ist also ziemlich gelichtet. Neben Hebbel — der so besonders, so sehr Individualität ist, daß er im strengen Sinne keine Schule hat — existirt auf der dramatischen Arena von erheblicher, noch nicht überwundener Bedeutung als solche, d. h. namentlich theoretisch, eine Schule, welche sich im Gegensatze zu Hebbel vorzüglich auch durch Mangel an Productivität hervorthut. Gustav Freytag darf als ihr Stifter bezeichnet werden; mit seiner

„Valentine,“ freilich seiner einzigen erheblichen Dichtung,[1] hat er ein Meisterwerk geliefert, das, wie wenig nachhaltiges Interesse auch im Stoffe liegen mag, in formeller Beziehung als nachahmenswürdiges Muster stets empfohlen werden kann. Ihm zur Seite steht der, wie es scheint, dichterisch noch begabtere Otto Ludwig, dessen „Erbförster“ an Form-Vollendung nicht minder bedeutend zu nennen ist. Aber, wie gesagt, es fehlt dieser Schule an Productivität; und erst in jüngster Zeit hört man, daß Ludwig wieder mit einer neuen Arbeit: „Die Makkabäer“ beschäftigt ist.

Hebbel, so sehr er den beiden Genannten in Bezug auf formelle Abrundung nachsteht, so sehr er hier als noch in stetem Ringen mit sich selbst und in fortwährender Entwicklung begriffen erscheint, ist ihnen dagegen an dichterischer Potenz und Fülle, mit einem Worte an Genialität, ohne Vergleich überlegen, und deßhalb zweifeln wir auch nicht, daß eine so reichbegabte Natur sich noch einmal „ihres rechten Weges bewußt werden wird.“ In allem Übrigen, die Form abgerechnet, ist Hebbel Meister: er ist eben so sehr Poet als Philosoph; in seinen Werken ist jene höhere Einheit von Speculation und Inspiration, von Denkarbeit und Dichtung, welche das höchste Kunstwerk: das Drama, in der Gegenwart so gebieterisch erheischt, auf das Befriedigendste realisirt. — Bei der feinsten psychologischen Detailarbeit vermißt man nie die Logik und Großartigkeit des Gesammtplanes; mit einer merkwürdigen Kraft und Energie der Leidenschaft verbindet seine Sprache den Reiz subtilster Zartheit und den Adel kunstvoller Mäßigung. Aber Eins fehlt ihm eben noch: die Plastik der Form. Noch versteht er es nicht, seinen Stoff dergestalt zu einer einzigen Handlung, seine Motive zu einem einzigen Hauptmotive zu verdichten, das im Drama selbst Liegende von dem außer ihm Liegenden dergestalt zu scheiden, daß hierdurch die Aufgabe des Drama's als erfüllt anzusehen wäre, welches für den sinnlichen, ganz als abstraktionsunfähig zu denkenden Zuschauer bestimmt, bei dem geringen Rahmen dreistündiger Zeitdauer, den ewig giltigen Aristotelischen, weil Natur-Gesetzen von Ort, Zeit und Personeneinheit Rechnung tragen muß.

[1] Von Freytag's dramatischen Werken waren „Die Journalisten“ (1853) noch nicht erschienen.

II.

Der Stoff, welchen „Agnes Bernauer" in jeder Weise der Kritik zu dramaturgischen, ästhetischen und andern Erörterungen darbietet, ist so reichhaltig, daß wir aus ihm hier nur ein einzelnes Moment herausheben wollen, und zwar das wichtigste: den Ausgang der Tragödie, der bereits zu einer lebhaften Streitfrage Anlaß gegeben hat. Die konstitutionellen Demokraten der Litteratur nämlich haben die Entdeckung gemacht, daß Hebbel ein Urreactionär geworden sei, ein Mann des fait accompli, ein Vertheidiger der Gewalt gegen das Recht, der Politik gegen die Moral, und daß er sein Talent zur Verherrlichung einer so „unmoralischen" Tendenz mißbraucht habe. Von der Begriffsverwirrung, welche der ganzen hier ausgesprochenen Anschauung zu Grunde liegt, absehend, wollen wir hier nur Hebbel von dem Vorwurfe, den ihm die demokratische Kurzsichtigkeit macht, der Wahrheit gemäß reinigen.

„Agnes Bernauer" ist eine politische Tragödie, aber so frei von jeder bestimmten politischen Tendenz — Tendenz überhaupt ist unsittlich in der Kunst, die keine andere Tendenz, keinen anderen Zweck verfolgen soll, als sich selbst —, daß ihre Tendenz vielmehr eine unpolitische, antipolitische ist. Bekannt sind jene Worte Napoleons an Goethe: „Die Stelle des Fatums in der antiken Welt vertrete seit der Römerherrschaft die Politik." „Agnes Bernauer" ist nun eine solche moderne Schicksalstragödie, ein politisches Trauerspiel. Der Untergang des Einzelnen an der Politik, die, im Gegensatz zum antiken Fatum, einer innern, sittlichen Nothwendigkeit eine äußere, willkürliche aber doch immer eine als solche durch ihre Existenz berechtigte Nothwendigkeit ist, hierin liegt das tragische Moment. Und gerade der Ausgang, die vermeintliche Versöhnung zwischen Vater und Sohn, ist das Tragischste von der ganzen Tragödie. Agnes ist das erste Opfer der Politik: sie wird ertränkt; Herzog Albrecht ist ihr zweites: er wird stumpfsinnig. Oder glaubt man an die Ernstlichkeit dieser Schlußversöhnung? Hält man die Erweichung Albrechts für eine That freier Selbstbestimmung? Man irrt; es ist eine That der Erschlaffung, des durch den ungeheuersten Ausbruch und Paroxysmus schmerzlichster Wuth nothwendig bedingten Zustandes geistiger Reaction. Man höre Herzog Ernst,

wie er bei der Nachricht von dem Heranstürmen seines Sohnes in die Worte ausbricht: „Gott sei Dank, die Wuth hat den Schmerz abgelöst.“ Ja wohl, er gratulirt sich mit Recht; denn er weiß, daß ein Zustand, in dem man Willens ist, „die Donau, die sie erstickt hat, wieder mit Leichen zu ersticken,“ indem man rechts und links Köpfe abhaut wie Mohnhäupter, nicht lange währen kann. Es bringt nun Erschütterung auf Erschütterung auf den, vom höchsten Fieberparoxysmus nun in völlige Erschlaffung zurücksinkenden Herzog. Bald ist es die kindische Lockung mit dem Versprechen feierlicher Bestattung der Gemordeten, bald ist es die Drohung des Reichsherolds mit „Bann und Acht,“ welche eine Versöhnung bewerkstelligt, die für den Tieferblickenden nur eine schreiende Dissonanz bildet. Oder glaubt man, ein Mensch, der so ganz und gar in einer Privatleidenschaft aufgegangen ist, daß auch die früher sehr bemerklichen Spuren fürstlichen Ehrgeizes in ihr mit untergegangen sind, könne sich schlechtweg von deren Gegenstande plötzlich losreißen, ohne sich selbst zu verlieren? davon losgerissen werden, ohne selbst mit zu Grunde zu gehen? Sehr weise war es vom Dichter, die mancherlei Motive der „Versöhnung“ hier nicht zu einem Hauptmotive zusammenzudrängen, welches einen sogenannten „befriedigenden“ Schluß hätte erzielen müssen, während die Anhäufung so vieler unter einander loser und brutaler Motive wesentlich den tragischen Ausgang der Tragödie erhöht.

So blind nun diejenigen sind, welche sich eines „versöhnenden“ Schlusses erfreuen zu können glauben, so kurzsichtig sind aber auch die, welche keine „Befriedigung“ darüber empfinden, in dem tragischen Ausgange der „Agnes Bernauer“ ein so entschiedenes Verdammungsurtheil des modernen Fatums, der fatalen Politik zu lesen. †††

Auf Reisen.

1853—1854.

Wie es zu Anfang der fünfziger Jahre in einem großen Theile Deutschlands mit der öffentlichen Musikpflege beschaffen war, davon gibt der Aufsatz: „Die Opposition in Süddeutschland" eine erschöpfende Darstellung. Solche Zustände in die Kategorie der Unmöglichkeiten (für heutige Begriffe) eingereiht zu haben, das darf wohl als eines der wichtigsten Resultate der Lebensarbeit Bülow's bezeichnet werden. Wenn Liszt ausgesprochen haben soll: „Bülow ist ein Schulmeister, aber ein vornehmer" so wollte er ohne Zweifel das Wort in weitestem Sinne verstanden wissen, wollte auf Bülow's ureigenste Mission hinweisen: künstlerische Schäden aufzudecken und durch Wort und That zu lehren, wie sie geheilt werden können; lichtsperrendes Dornendickicht und überwucherndes Unkraut von Vorurtheilen und Mißbräuchen muthig anzupacken und auszureißen, damit das Kunstwerk auf gereinigtem und befreitem Boden ungehindert aufblühen und gedeihen könne. Ein Beispiel, wie er diese seine Aufgabe erfaßt, ist der genannte Aufsatz. In keiner andern seiner Schriften wird uns an der Hand von Thatsachen Gelegenheit geboten, die musikalische Gegenwart, wie sie uns von der Trias Wagner-Liszt-Bülow überkommen ist, mit der Vergangenheit zu vergleichen, die Länge des zurückgelegten Weges mit einem Blicke zu ermessen. Es konnte deßhalb die Besorgniß, daß jugendliche Übertreibungen hie und da verletzen, als collective Ungerechtigkeiten berühren dürften, nicht endgültig maßgebend sein. Das musikalische Zeitbild gehört in seinen wesentlichen Theilen unbedingt hierher.

Wie der in seinem Urtheil reifere Bülow späterer Jahrzehnte über einzelne seiner Aussprüche, über den Ton der ganzen schriftlichen Polemik seiner Jugend gedacht hat, ist aus dem Nekrolog, den er Tausig widmete (1871) am deutlichsten zu ersehen. Läßt sich überhaupt Vieles dort über Tausig Gesagte jetzt genau auf Bülow selbst anwenden, so trifft vor Allem seine Bemerkung über die „mildernden Umstände" zu, die für die „Auswüchse" seiner „Entwicklungskrankheit" geltend gemacht werden können. Ohne Zweifel

kam ihm dabei die Schroffheit in den Sinn, mit der er seine gerechten Forderungen wie seinen Tadel ehedem oft formulirt hatte.

Bülow's Ansichten über das Verhältniß der Kritik zur Kunst im Allgemeinen finden, wie an vielen Stellen seiner Schriften, so auch in der Besprechung von Raff's „Frühlingsboten" ausführliche Darlegung. Die Wiedergabe des Artikels erfolgt jedoch nicht nur aus diesem Grunde, sondern auch deßhalb, weil kein weiterer aus Bülow's Feder über Raff vorliegt, was zu beklagen ist, da ein Eingehen auf des Künstlers spätere und bedeutendere Werke von Interesse gewesen sein und auch dem persönlichen Verhältniß der beiden Freunde mehr entsprochen haben würde.

Es ist übrigens wahrscheinlich, daß ein nicht unterzeichneter, 1854 in der „Neuen Zeitschrift für Musik" erschienener Aufsatz unter dem Titel „Die Grenzboten als Neueste Zeitschrift für Musik — eine psychologische Studie" —, Raff und Bülow gemeinschaftlich zu Verfassern hat. Äußert sich einerseits eine gewichtige Stimme für Raff's Urheberschaft, so ist andererseits Bülow's Mitwirkung unverkennbar. Das Ganze gibt zwar ein anschauliches Bild der Gegnerschaft, welcher seine Polemik in jenen Jahren gegolten hat, aber die Schwierigkeit, bei der Fülle authentischen Materials auch das apokryphe zu berücksichtigen, mußte den Verzicht auf den Wiederabdruck veranlassen.

Robert Volkmann.[1]

I.

Der Name Volkmann's, eines seit einer Reihe von Jahren in Pest ansässigen deutschen Künstlers, hat sich vor Kurzem in der gebildeten deutschen Musikwelt einen so hellen, schönen Klang erworben, daß man darüber den Mißklang der vielen klirrenden Scherben und hohlen Töpfe eine Zeit lang ganz überhört hat. Volkmann hat sich mit einem Male einen solchen Ehrenplatz unter den modernclassischen Tondichtern erobert, daß jeder auf Bildung einigermaßen Anspruch erhebende Musiker moralisch verpflichtet ist, seine bereits veröffentlichten Werke gründlich zu kennen. Schreiber

[1] Geb. 1815 zu Lommatzsch in Sachsen, gest. 1883 in Pest.

Die „Pest-Ofener Zeitung" vom 3. Juli 1853 brachte diesen deutschen Urtext des von Bülow zunächst für das ungarische Blatt »Szépirodalmi lapok« geschriebenen Artikels. Vergl. „Briefe" Band II, S. 62, 63, 67, 75.

dieses ist selbst von mehreren bedeutenden Kunstautoritäten in verschiedenen deutschen Städten ganz besonders beauftragt worden, dem Componisten Volkmann in Pest den Ausdruck vorzüglicher Hochachtung und herzlicher Sympathie zu überbringen.

Hauptsächlich war es ein für das Pianoforte mit Begleitung von Violine und Violoncello geschriebenes Trio, welches sich bei allen wahrhaften Kennern ungetheilter Begeisterung zu erfreuen hatte. Und mit Recht. Dieses Trio ist ein vollendetes Kunstwerk, und wir dürfen, ohne des Enthusiasmus beschuldigt zu werden, — ein Verbrechen, gegen das man heutzutage leider eben so streng ist, als man es früher gegen die unbefugte Krittelei war, — behaupten, daß seit Beethoven in diesem Genre (Kammermusik) nichts oder wenig producirt worden sei, mit dem man es in Parallele stellen könnte. Ein Trio ist, weil es mit geringeren Mitteln, mit leichterer Mühe aufgeführt werden kann als eine Symphonie für großes Orchester, darum doch nicht niedriger an künstlerischem Werthe anzuschlagen, und namentlich wenn das hohe Vorbild in dem Maße erreicht worden ist, als es hier der Fall. Man mißverstehe uns nicht: es ist hier nicht von einer Nachahmung die Rede, sondern von einer Nachfolge. Volkmann hat den Weg eingeschlagen, welchen Mendelssohn hätte wandeln sollen, wenn er für die fernere Zukunft hätte bedeutungsvoll werden wollen. Mendelssohn zog es vor, sich direkt an Mozart anzuschließen, in der Weise, daß er die reine, schöne Form über den Gedankengehalt, das Gefäß über den geistigen Inhalt setzte. Beethoven's Princip — wir reden hier nur von der „subjectiven," d. h. der Instrumentalmusik — war aber ein anderes; bei ihm war die I d e e das Wesentliche, das tempore et dignitate prius, die conditio sine qua non. Die I d e e schuf sich bei ihm ihre eigene Form, ihren Träger, ihren entsprechenden, verständlichen Ausdruck. Hierin liegt durchaus nicht eine Zurücksetzung, im Gegentheile eine Erhebung der Form. Wir können dem Laien versichern, es gehört viel mehr Wissenschaft von Seite des Künstlers dazu, einer individuellen Idee ihre adäquate Gestaltung zu geben, somit eine individuelle, neue Form zu bilden, als die normale, gebräuchliche Form nachzubilden und zum Vorwande dieser handwerksmäßigen Thätigkeit eine schon Phrase gewordene Idee herzunehmen, die man

bei einigem Anstandsgefühle mit ihrer Abgelebtheit Versteckens spielen läßt. Volkmann hat große Ideen und er versteht sie in einer vollendeten, der Idee entsprechenden Form zur Darstellung zu bringen. Sein Schaffen ist nicht einseitig; die Inspiration und die Reflexion sind als gleichberechtigte Faktoren dabei betheiligt; Volkmann ist Poet in der Erfindung, Philosoph in der Ausführung und Durcharbeitung des Erfundenen. Daher finden wir in seinen Compositionen neben der Tiefe und Innigkeit der Gedanken auch jene Einheit und Reinheit der Form, welche diesen Gedanken ihren entsprechenden Ausdruck verleiht; daher kommt es, daß seine Tonschöpfungen Kunstwerke sind, welche der Phantasie nicht minder als dem Verstande Anregung und Befriedigung gewähren.

Volkmann's Tonstücke für das Clavier allein sind in ihrer Art ebenfalls Meisterwerke. Geistreiche Erfindung, interessante und geschickte Ausarbeitung, ein moderner und dem Charakter des Instrumentes angemessener Clavierstyl sind in keinem einzigen Tacte zu verkennen. Seine „Dithyrambe und Toccata," sein „Souvenir de Maróth" werden dem Spieler wie dem Hörer bei der Wiederholung ein gesteigertes Interesse gewähren. Wenn sich der Ausdruck „classisch" so definiren läßt, daß man damit das bezeichnet, was zu jeder Zeit und immer gefällt, so verdienen Volkmann's Stücke im höchsten Maße dieses Prädicat.

Auch die Freunde des Gesanges haben von Volkmann, ohne es zu wissen, schon manche schöne Gabe erhalten. Man sehe sich nach seinen Liedern mit Clavierbegleitung um! Wie schön und zart empfunden, wie einfach und doch gewählt zugleich! Wie natürlich und fließend ist die Gesangsstimme gehalten, wie schmiegsam und ungesucht die Begleitung! Aber man pflegt bei der Perle vorüberzuziehen und den glitzernd bunten Glasstein aufzuheben.

Den tiefsten Eindruck von Volkmann's Compositionen macht aber stets auf uns das bereits erwähnte, Franz Liszt gewidmete Trio.[1] Eine ganze Welt liegt in diesem Tonstücke. Wir können die Widmung auf dem Titelblatte nicht ohne Rührung anschauen. Diese Widmung erscheint uns, wie das ganze Werk, als der Auf-

[1] Vergl. „Briefe" Band II, S. 62, 63, 67 u. 75.

schrei eines vereinsamten Künstlergeistes nach einer verwandten, gleichgestimmten großen Seele. Volkmann hat nicht umsonst an den Musiker, an den Ungar Liszt appellirt. Liszt kam ihm mit herzlicher Sympathie aus der Ferne entgegen. Dieses Tonwerk fand in seiner musikalischen Empfindungsweise lebhaften Wiederhall, es gehört zu seinen Lieblingsstücken, wir selbst haben es unzählige Mal von ihm gehört. Wenn Liszt einem ihn besuchenden Fremden einmal einen recht exquisiten Genuß verschaffen wollte, so spielte er ihm mit seinem Landsmann Joseph Joachim und dem Violoncellisten Coßmann das Trio von Volkmann vor.

Die Opposition in Süddeutschland.

[Neue Zeitschrift für Musik. Band 39, Nr. 22—26, den 25. Nov., 2., 9., 16., 23. December 1853.]

I.

Es ist nicht zu verkennen, daß wir Gesammtdeutsche vor Allem an einem localen und nationalen Dualismus laboriren, dessen scharfe Ausgeprägtheit uns in zwei Kategorien von Sonderdeutschen zerfallen läßt. Gleich dem politischen, litterären u. s. w., bildet auch das musikalische Deutschland zwei Hälften, deren greller Contrast in den tiefeingewurzelten, wie es scheint, untilgbaren Unterschieden von Anschauungs- Denk- und Fühlweisen ihrer Bewohner eine Sprödigkeit besitzt, welche allen bisherigen Kitt- und Leimbestrebungen, die von den Quacksalbern der „deutschen Einheit" versucht worden sind, hartnäckigen Widerstand entgegengesetzt hat. Um Mißverständnisse zu sparen, stellen wir gleich unseren Begriff von Süddeutschland im engeren Sinne fest. Wir meinen, wenn wir hier von Süddeutschen reden, ganz speciell die Schwaben (die Baiern und Württemberger) die sich heut zu Tage nun einmal nicht anders geriren, denn als Vertreter träger Starrheit im Festhalten an Gewohnheiten und Vorurtheilen gegenüber dem rüstig rastlosen Fortschreiten der norddeutschen Intelligenz. Auch bei uns Norddeutschen wuchert und gedeiht wahrhaftig in Kunst und Wissenschaft der Conservativismus üppiger und störender, als es nöthig wäre;

gegen die Virtuosität der Schwaben aber, im langsamen Fortrauchen wegwerfungswürdiger Cigarrenstummel, sind wir armselige Dilettanten, gegen ihre Virtus im Verschmähen frischen Krautes, Sünder von einer wahrhaft südlichen Verführbarkeit. So schlimm dies aber ist, so ist doch damit nicht gesagt, daß es so sein und bleiben müsse, daß es nicht anders werden könne. Wir glauben sehr stark an die Perfectibilität der musikalischen Zustände in Süddeutschland. Wir glauben so sehr daran, daß wir die schwäbische, in jedem Sinne „schwäbische" Opposition, welche sich plötzlich gegen die große musikalische Bewegung im Norden erhoben hat, als ein Lebenszeichen, eine Lebensregung quand même, nach langem, starren Winterschlafe begrüßen. Bisher waren die Süddeutschen in ihren musikalischen Zuständen unserer Beachtung völlig unwerth; mit ihrer offensiven Opposition der jüngsten Tage haben sie sich das Recht erworben, unsere Aufmerksamkeit in Anspruch nehmen zu dürfen. Wir werden diese Opposition, ihre Träger und deren Beweggründe und Absichten näher beleuchten. Es handelt sich dabei zunächst um einen flüchtigen Blick auf die beiden musikalischen Hauptstädte München und Stuttgart. Hier ist der Heerd der Opposition zu suchen, hier thront die Stumpfheit in voller Maienblüthe und bietet, sich mit gelegentlichem „Nordlicht" begnügend, Trutz der Intelligenz des musikalischen Norddeutschlands. Wir wiederholen es nochmals, daß wir den Begriff „Süddeutschland" im vorliegenden Falle auf Schwaben beschränken. Das südliche, nicht süddeutsche Wien, dessen Kunstzustände sich allerdings bis in die officiellen Kunstinstitute hinauf in einer Versunkenheit befinden, gegen die der relative Glanz des musikalischen München als ideal erscheinen muß, besitzt dennoch einen weit günstigeren, trotz seiner Ungepflügtheit fruchtbareren Boden zur Herstellung eines wirklichen, den Anforderungen einer Gegenwart werdenden Zukunft entsprechenden Kunstlebens, als z. B. das süddeutsche, nicht das südliche München. Wien hätte in seinem Volke oder seinem Publikum jenen unentbehrlichen Factor zur Verwirklichung einer schönen nnd edlen künstlerischen Gegenwart, der München abgeht. Die neue musikalische Bewegung würde vor Wien nicht jene unaufhebbare Grenzsperre vorfinden, welche München und

seine musikalische „Dependenz“, denn das ist Stuttgart, derselben entgegenstellen. Welche Rührigkeit und Heftigkeit, welcher Mittelaufwand für heiligen Zweck auf einmal von den braven, trägen Schwaben in's Werk gesetzt wird, die sich sonst so still und todt verhielten! Vielleicht haben wir aber auch ihre „ausschlagende“ Opposition, die sich jetzt so mannigfaltig manifestirt, als den ersten Schritt zur Besserung, als die erste ungeschickte Lebensregung eines seiner Trägheit endlich müden, lebensfähigen Körpers zu begrüßen. Die Zukunft wirds lehren.

II.

Werfen wir zuvörderst einen Blick auf München. Wir finden dort die vortrefflichsten Kräfte brach liegend: eine Hof-Capelle, die mit Ausnahme der Dresdener nicht ihres Gleichen aufzuweisen hat und gegen die sich die Wiener und Berliner verstecken müssen. Dieses glanzvolle Orchester wird lediglich dazu benutzt, alle Winter die bekannten Symphonien von Haydn, Mozart, Beethoven (mit Ausnahme der neunten) abzuspielen — erst einige Jahre nach Mendelssohn's Tode wurden auch Werke von diesem Componisten in das Repertoire der Odeonconcerte hinein „geneuert“ — und zuweilen die Theatervorstellungen einiger classischer Opern (Mozart, Méhul, Cherubini) zu begleiten. Schumann und Gade, Berlioz und Wagner existiren nicht für München; wahrscheinlich, weil der musikalische Chef des Kunstinstitutes findet, daß sie nur zu sehr existiren, nämlich ihm (dativus incommodi). Dieser musikalische Chef heißt, wie bekannt, Lachner[1] und war bis vor Kurzem in zwei Exem-

[1] Franz Lachner, geb. 1803 in Bayern, Componist, von 1836 Hofcapellmeister, von 1852 Generalmusikdirector in München, 1865 pensionirt, gest. 1890 in München. Dem scharfen Angriff auf Franz Lachner und die damaligen süddeutschen Zustände, für die er in erster Linie verantwortlich gemacht wird, — daß ihre Schilderung keineswegs übertrieben ist, bezeugen Künstler, die jene Epoche miterlebt haben — ist billigerweise hinzuzufügen, daß Bülow in späterer Zeit, als manche in seiner ersten Jugend von ihm heiß verfochtene Ansicht ruhigerer, geklärterer Denkweise Platz gemacht hatte,

plaren vorhanden und „thätig". Ignaz Lachner,[1] der Jodlercomponist, büßt für seine etwaigen Sünden früherer Tage heute in der Hölle Hamburg, wo er wahrscheinlich gegenwärtig mit seinem Tactirstock an der Partitur des „Tannhäuser" seinen Zorn über dieses Müssen ausläßt. Franz Lachner ist in München geblieben, wo er Generalmusikdirektor genannt wird und Spontini, wenn der noch lebte, durch diese Gleichheit des Titels vielleicht ärgern würde. Er hat einmal Halévy den Dienst erwiesen, eines der schwächeren Werke des französischen Dramatikers („Katharina Cornaro")[2] durch Composition des nämlichen Textes verhältnißmäßig glänzen zu machen. Ohne Zweifel mußte das schöne Bewußtsein, eine solche That aufopfernder Uneigennützigkeit verrichtet zu haben, sehr beseligend und kräftigend auf ihn einwirken, denn er gab später eine Wiederholung davon, indem er, um den Freunden von Berlioz' „Benvenuto Cellini" eine Freude zu bereiten, durch die Confectionnirung einer Oper desselben Stoffes und derselben Worte die Ansprüche Berlioz' auf seine Anerkennung als deutscher Componist in ihrer ganzen Berechtigung darzustellen, sich mit Glück bemühte. — Von seinen Symphonien vermag das Leipziger Gewandhaus aus dem vorigen Winter eine Geschichte zu erzählen. Dies erweckt in uns die Erinnerung an einen großartigen Zug verständiger Ironie, den das Fatum oder die Vorsehung bei dem eben erwähnten Falle in Leipzig geäußert hat, und in welchem der Hr. General Franz Lachner als handelnder wie als leidender Held, kurz, als

für einzelne, noch in hohem Alter von Lachner componirte Werke, wie seine Suiten und das Requiem, Worte sehr pietätvoller Anerkennung gefunden hat.

Auch hob er, noch in seinen letzten Lebensjahren, rühmend hervor — u. A. nach einer vortrefflichen Aufführung des „Barbier von Bagdad" in München — welche erfreuliche Wandlung sich in den öffentlichen Kunstzuständen Süddeutschlands vollzogen habe. Freilich ist ja allgemein bekannt, in wie engem, ursächlichem Zusammenhange Bülow's eigene Thätigkeit an der Hofbühne und der Kgl. Musikschule in München mit dieser Wandlung steht, wie consequent die in den Jahren 1865—69 von ihm vollbrachten künstlerischen Thaten sich seiner Polemik von 1853 anschließen.

[1] Außer ihm hatte Franz Lachner noch zwei Brüder: Vincenz und Theodor, ebenfalls Musiker.

[2] »La Reine de Chypre« von Halévy betitelt.

Träger der tragischen Idee erscheint. Man gestatte uns diese Einschaltung, die sehr wesentlich mit unserem Gegenstande und seiner Darlegung in Verbindung steht.

Es war im Herbste des vergangenen Jahres, als Franz Lachner auf den Einfall gerieth, den Neuromantikern einen Gnadenbrocken vorzuwerfen, und in einem der ersten Odeonconcerte dem Münchner Publikum die Ouvertüre zum Tannhäuser vorzuführen.[1] Noch vor der Ausführung dieses Vorhabens ließ man dasselbe weit und breit vorher verkünden, unter dem heuchlerisch stolzen Vorgeben, hierdurch die von den „Zukunftsmusikern" ungerechter Weise gemachten Vorwürfe, als wolle man grundsätzlich in starrem, stationären Festhalten am Alten jede künstlerische Erscheinung der Gegenwart ignoriren und von sich abwehren, durch ein eclatantes Dementi in einem einzelnen Falle einmal zu entkräften. Im Gegentheil, man fühle sich sehr geneigt, das Neue mit offenen Armen bei sich zu empfangen und einzuführen; nur müsse gestattet sein, es wenigstens vorher zu prüfen und durch das Publikum prüfen zu lassen, das man zum Schiedsrichter ernenne, sich bei der öffentlichen Aufführung dafür oder dawider zu erklären.

Schreiber dieser Zeilen kann versichern, daß schon diese Präambulien ihm damals ein unheimliches Grausen erregten. Wir mußten unwillkürlich an die mittelalterlichen Gottesgerichte denken, an welche stets nur der durch probate Ränke siegesgewisse Theil zuerst zu appelliren pflegte — kurz, wir ahnten nichts Gutes. Es erging der Tannhäuserouvertüre bei ihrer Aufführung im Odeonconcert auch in der That so, wie es vorauszusehen war. Sie wurde ausgezischt. Für diesen Scandal gibt es aber nur eine einzige mögliche Erklärung. Eine Reihenfolge von Beispielen hat gezeigt, wie dieses Werk, selbst unter ziemlich schwachen Orchesterkräften, bei nur einigem guten Willen und Verständnisse des Dirigenten, seine Siegesgewalt selbst an den verknöchertsten Philistern bewähren konnte; die Mittel, welche die Münchner Capelle darbot, mußten in Qualität und Quantität der Instrumentalisten als vollendet, als unübertreffbar, wenn nicht unerreichbar erscheinen. Ein einziger,

[1] 1. November 1852.

aber vielleicht der wesentlichste Factor, noch dazu ein Dirigent voll mittheilsamer Wärme und Begeisterung — und Niemand konnte an dem Triumphe zweifeln. Die beispiellos absolutistische Autorität, welche Generalmusikdirektor Lachner als Musiker und Dirigent beim Münchner Publikum ausübt, waren ganz geeignet, auch die Widerstrebendsten zur Ruhe zu bringen, wenn nicht zur Wandlung ihrer grundlosen Antipathie in begründete Sympathie. — Die Tannhäuserouvertüre wurde aber ausgezischt. Wer anders war also hier dieses Scandals anzuklagen, wer dafür verantwortlich und zur Rechenschaft zu ziehen, als der musikalische Chef? Seine Abneigung gegen, seine feindlichen Urtheilsäußerungen über „die Neuromantiker" sind auch außerhalb Münchens bekannt geworden. Wie wäre von ihm ein herzvolles, künstlerisches Verständniß des besagten Werkes zu erwarten gewesen, wie von ihm die Erfüllung der ihm obliegenden Pflicht, sich zu Gunsten desselben all seines Einflußes bei der Capelle und dem Publikum gewissenhaft zu bedienen? Hätte Hr. Lachner in wirklich ehrlicher Absicht, ohne Rückgedanken, die Tannhäuserouvertüre unter seiner Leitung dem Publikum darbieten wollen, so hätte er das Werk auch wirklich mit seinem persönlichen Gewichte vertreten, er hätte sich durch das Fiasko oder vielmehr durch die Ungezogenheit des Publikums — als solidarisch mit dem von ihm dirigirten, und bona fide dirigirten Werke — schwer in seinem Künstlerbewußtsein verletzt fühlen und für diese Beleidigung nach einer Revanche streben müssen. Eine derartige Velleität von Point d'honneur überkam aber Hrn. Lachner nicht; er war sehr befriedigt über den (vielleicht vermutheten) Ausgang der Sache. So hatte denn also das Publikum gesprochen, sein Verwerfungsurtheil, ohne daß eine Appellation möglich, orakelt, und die „Zukunftsmusik", die „neue romantische Schule" war für München ein für alle Mal abgethan. Hr. Lachner (unter dessen Leitung auch ein Schumann'sches Instrumentalwerk das Schicksal der Tannhäuserouvertüre theilte)[1] schien seelenvergnügt, mit so leichter Mühe sein officielles Gewissen beschwichtigt zu haben und des

[1] Am 24. März 1852 wurde die Ouvertüre zu Schumann's „Genovefa" im Abonnement-Concert der musikalischen Academie aufgeführt.

drückenden Alpes der „neuen Musik“ ledig zu sein. Mit der Gemüthlichkeit heimischen Phlegma's erwiderte er Jedem, der ihm von Schumann, Berlioz, Wagner und der Nichtbeachtung ihrer Werke in München zu reden anfing: „Wir haben's ja probirt. Es geht halt nicht. Man findet hier kein Gefallen daran. Unsere Münchner lieben halt nur die gute classische Mûsik.“ Ein Ausspruch, dem allerdings eine partielle negative Wahrheit innewohnt, wenn man bedenkt, wie oft die Münchner, trotz aller Überschätzung ihres Lachner, die Ungenießbarkeit seiner Compositionen factisch ausgesprochen haben.

Wir haben die tragische Schuld sehr weitläufig erzählt, können uns aber bei der Buße um so kürzer fassen.

Diesem selben Franz Lachner, der im Herbste 1852 Wagner's Tannhäuserouvertüre unter seiner Leitung in München durchfallen ließ, wurde im Frühjahre des laufenden Jahres die ehrende Erlaubniß gegeben, seine neue Symphonie im Leipziger Gewandhaus dirigiren zu dürfen. Lachner kam, dirigirte und, — brachte sein Werk dem Meister auch keine Ehre, so rettete doch der Meister sein Werk durch seine Anwesenheit vor allzuschnöder Aufnahme seitens einer entrüsteten Zuhörerschaft. Das Leipziger Publikum erinnert sich jenes denkwürdigen Abendes gewiß eben so sehr, als Lachner diesen düstren Schatten seines Ruhmes zu vergessen gesucht haben wird. Die gesammte Kritik sprach sich mit einstimmiger Schonungslosigkeit über die Münchner Schnaderhüpferl-Symphonie aus, so genannt von dem Trio im Scherzo, wo drei Flöten einen allerdings, wenn man will „classischen“ Jodler beginnen. Denkwürdig aber war der Abend, nicht sowohl durch das Fiasko einer Symphonie — als durch den Triumph ohne Gleichen, den die „Romantik“ in der Person „Richard Wagner's“ (Einleitung und dritte Scene des ersten Actes vom Lohengrin) zum ersten Male auf einem Boden feierte, wo die „Classicität“ jedenfalls in glanzvollerer und frischerer Blüthe von jeher gestanden hatte, als die in dem Münchner Treibhause aufgezogene sich rühmen konnte.

Man wird uns vielleicht ungerechter Härte zeihen, daß wir alle unsere Empörung über die künstlerische Verknöcherung Münchens in den Vorwürfen concentriren, welche wir einem einzigen schuldigen Haupte entgegenschleudern. Wir geben aber nur dies Eine zu

bedenken: Generalmusikdirektor Franz Lachner ist eben musikalischer Autokrat von Süddeutschland; seine Macht und seine Autorität sind auf eine Weise befestigt, daß er unendlich viel Vortreffliches mit den gegebenen Mitteln zu leisten vermöchte, wenn er nur wollte. Er will aber eben nicht; warum, ist unschwer zu errathen. Er will den vorhandenen, stationären Zustand aufrecht erhalten und setzt allem Neuen eine chinesische Widerstandszähigkeit entgegen. Ist es da zu verwundern, wenn die musikalische Versumpfung eine unsondirbare Tiefe erreicht hat? Von Berlioz und Wagner zu geschweigen — aber selbst Schumann und Gade sind kaum dem Namen nach bei den Meisten gekannt — in den Musikalienhandlungen sucht man vergebens nach ihren Werken. — Das kleine Städtchen Winterthur in der Schweiz, wo der geistvolle Theodor Kirchner und der begabte Carl Eschmann ein von reichstem Erfolge begleitetes künstlerisches Wirken entfalten, kann sich eines so echten und innerlichen musikalischen Lebens rühmen, wie München, wenn es auf seinem Wege beharrt, nie erreichen wird. Winterthur ist um mehrere Decennien München voraus, und ein musikalisches Aranjuez gegen dieses todte Madrid.

Der galvanisirte Musikleichnam München's wird von den Zungen der Presse — natürlich! als die incarnirte Schönheit gepriesen. Die Thätigkeit des Augsburgers Riehl ist bekannt, auch seine Beliebtheit und Autorität. Er ist ein Tausendkünstler, ein Allerweltsmann. Er weiß es zu vereinigen, wie man die unmusikalischen Gebildeten zu gleicher Zeit mit den ungebildeten musikalischen Handwerkern befriedigt. An die musikalischen Intelligenten allein denkt er nicht. Vielleicht schreibt er eben blos für Baiern. In keinem Punkte ist die „Allgem. Augsburger Zeitung" patriotischer, blauweißer, als in der musikalischen Chronik Münchens. Da wird den Abonnenten in allen Weltgegenden weiß gemacht, daß München nicht blos Sculptur- sondern auch Musik-Isar-Athen ist. Riehl's steter Refrain: »que tout est pour le mieux dans le meilleur des Munichs possibles«, beirrt uns aber nicht mehr.

In der kürzlich in München stattgefundenen Aufführung der Beethoven'schen Missa solemnis, einem sehr dankenswerthen musikalischen Ereignisse, erblicken wir eine erste positive Frucht jener

„süddeutschen Opposition“, die wir, allem Pessimismus feind, bereits in der Einleitung als ein erfreuliches Lebenszeichen quand même der erstarrten Körper schwäbischen Musiktreibens signalisiren zu können glaubten, und zwar eine recht genießbare Frucht. Daß es aber hauptsächlich die „Opposition“ gegen die Zukunftsmusiker ist, welche sie erzeugt hat, erhellt aus dem naiven Referate der „Augsburger Allgemeinen“, auf das wir hiermit verweisen. Liszt führt bei seinen Musikfesten stets die neunte Symphonie von Beethoven auf, deren Ignorirung man sich denn doch vielleicht in München gelegentlich schämt; man verwirft die neunte Symphonie und gibt ihr einen Gegenpapst in der Messe, zu deren Aufführung Liszt allerdings noch keine Gelegenheit hatte. Wie kindlich, zwei sich so verwandte und ebenbürtige Kunstwerke tendenziös einander entgegenzustellen! Immerhin. Wenn die „süddeutsche Opposition“ in diesem, unserem Sinne weiterhin thätig sein wird, so werden wir uns bald nicht mehr gegnerisch zu einander verhalten. Wir zweifeln aber daran.

III.

In der Einleitung zu unserem Thema haben wir bereits vorbemerkt, daß Stuttgart, der zweite Centralpunkt süddeutscher Opposition, gewissermaßen als eine Dependenz, als eine wohlfeilere Miniaturausgabe des musikalischen München betrachtet werden könne. Nicht als ob Stuttgart die guten und brauchbaren Seiten der Münchner Musikzustände wiederspiegelte, — an Tüchtigkeit des vorhandenen Materials, namentlich in Ansehung der Instrumentalkräfte, steht es ziemlich weit hinter München zurück, was durch die ungleiche locale Bedeutsamkeit beider Städte sehr erklärlich ist — aber die Münchner Musikwirthschaft ist ganz ersichtlich das Ideal, welches man in Stuttgart verwirklichen möchte. Vor München allein in der gesammten Musikwelt legt man einen gewissen Respect zu Tage; in München allein verehrt man eine Autorität, deren man bedarf.

Sagen wir es ohne schonende Umschweife frei heraus: es herrscht in den Stuttgarter Musikzuständen dieselbe Erbärmlichkeit wie in

denjenigen Münchens; wenigstens eine so analoge, daß Stuttgart hierin als eine Copie, als ein Filialsumpf von München sich bezeichnen ließe.

Von dem, was in diesem Sumpfe vor sich geht, oder, da eben nichts vor sich geht, von dem, was dort stagnirt, erfährt nun die norddeutsche Musikwelt, bei der Selbstisolirung und Abschließung der würtembergischen Schwaben, so äußerst selten nur das Geringste, daß wir mit möglichster Kürze dem Leser die Hauptzüge dieses Bildes vorführen wollen. Auch hier sind es eben die officiellen Kunstinstitute, die wir ins Auge zu fassen, und durch welche wir den Specialcharakter des dortigen Musiktreibens repräsentirt anzunehmen haben.

Das Hoftheater in Stuttgart ist bezüglich seines Gesangspersonals im Grunde genommen nicht schlechter und [nicht] besser als irgend ein anderes; mit dem Münchner mag es ziemlich parallel stehen. Was jedoch die Verwendung der Opernkräfte anlangt, so läßt die Verwaltung dieselben nur dem schlechten Zwecke der neueren und neuesten italienischen und französischen Oper dienen. Eine wirklich classische Oper ist schon eine Seltenheit. Neben dem bei allen Bühnen gäng und gäben, unvermeidlichen Moderepertoire gibt man zuweilen, mit schlechter Besetzung und in abschreckend langweiliger Weise, eine jener gediegenen und den Ausgabe-Etat nicht erhöhenden älteren Opern, mit welchen das Guttapercha-Gewissen des Vorstandes einer solchen Kunstanstalt temporäre künstlerische Skrupellaunen beschwichtigend abzuspeisen pflegt: so z. B. Méhul's „Joseph", Cherubini's „Wasserträger", Cimarosa's „Heimliche Ehe". Die Wiederaufnahme des letztgenannten Werkes in Stuttgart, mit der man vor einiger Zeit daselbst in auswärtigen Blättern zu renommiren wünschte, hatte ihren Grund in der Eitelkeit des Hofcapellmeisters Lindpaintner, der seinem, durch künstlerische Altersschwäche und Impotenz gehemmten Ehrgeize in der Wichtigthuerei Nahrung zu bieten versuchte, mit welcher er dieser Partitur ein Bündel der ordinärsten Recitative eigener Feder anheftete. Der wirkliche Lorbeer, den sich Wagner durch seine meisterhafte, ebenso geniale, wie pietätvolle Restauration der Gluck'schen „Iphigenia in Aulis" erworben, wird diesen Mißgriff mittelbar

verschuldet haben; doch wer möchte der Sonne einen Vorwurf daraus machen, daß sie auch Krokodileier ausbrütet?

Wir glauben eben erwähnt zu haben, daß der erste Hofcapellmeister in Stuttgart Lindpaintner heißt. In neuerer Zeit hat man ihn mit einem Collegen erfreut, mit dem Liedercomponisten Kücken. Hr. Kücken ist noch zu kurze Zeit angestellt und hat bis jetzt wohl kaum die Zeit finden können, einen persönlichen Einfluß auf das Institut, an dessen Spitze er mitberufen wurde, in der Weise zur Geltung zu bringen, daß sein Wirken daselbst uns schon zum Gegenstande der Censur anheimfallen könnte.

Herr v. Lindpaintner dagegen ist seit einer langen Reihe von Jahren in der Stuttgarter Musikwirthschaft der einzig verantwortliche Wirth; wir dürfen deßhalb rücksichtslos gegen ihn einschreiten. Doch werden wir auch bei ihm nicht die Gerechtigkeit verleugnen, indem wir ihm das allein zur Last aufbürdeten, woran er selbst nur theilweise schuld ist. Denn allerdings öffnen sich aus gewissen, hier nicht näher zu bezeichnenden Ursachen die Thorflügel des Opernhauses in Stuttgart nur jedem beliebigen Opernschund, verschließen sich aber mit geringen Ausnahmen jedem Werke, dessen künstlerischer Werth und Bedeutung dem Institute gerade die Verpflichtung auferlegen sollten, es durch möglichst vollkommene Aufführung in's Leben treten zu lassen.[1] Die Unzufriedenheit, welche Capellmeister Lindpaintner mit diesem status quo, als vermeintlicher Vertreter des classischen Princips, vielleicht affectirt, sticht übrigens seltsam gegen die Indolenz ab, in welcher er seit geraumer, fast undenklicher Zeit jede künstlerische Anstrengung gemieden, jeden ernstlichen Versuch zu einer Besserung gescheut, so wie gegen die Leichtigkeit und Behaglichkeit, mit welcher er kampflos sich den gegebenen Zuständen untergeordnet hat: Zuständen, durch welche das Stuttgarter Hoftheater factisch auf den Rang und Namen einer Tonkunstanstalt Verzicht leistet. Wie thätig hat sich dagegen der ehrwürdige, greise Spohr in Cassel gezeigt, und dort galt es härteren Kampf gegen unleidlichere Verhältnisse! Freilich, Lindpaintner ist weder als Dirigent noch als Componist mit Spohr

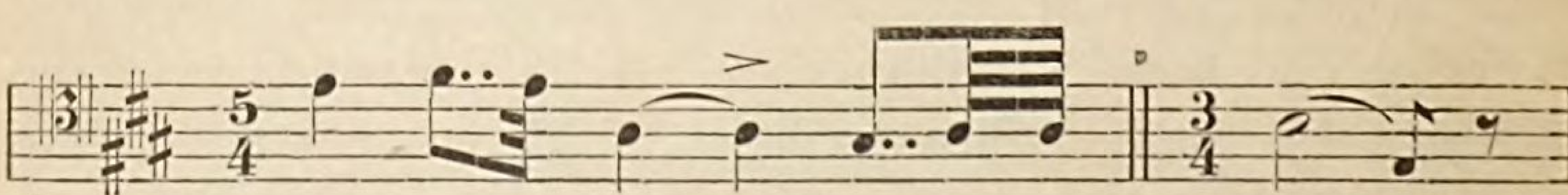
[1] Vergl. „Briefe“ Band I, S. 55.

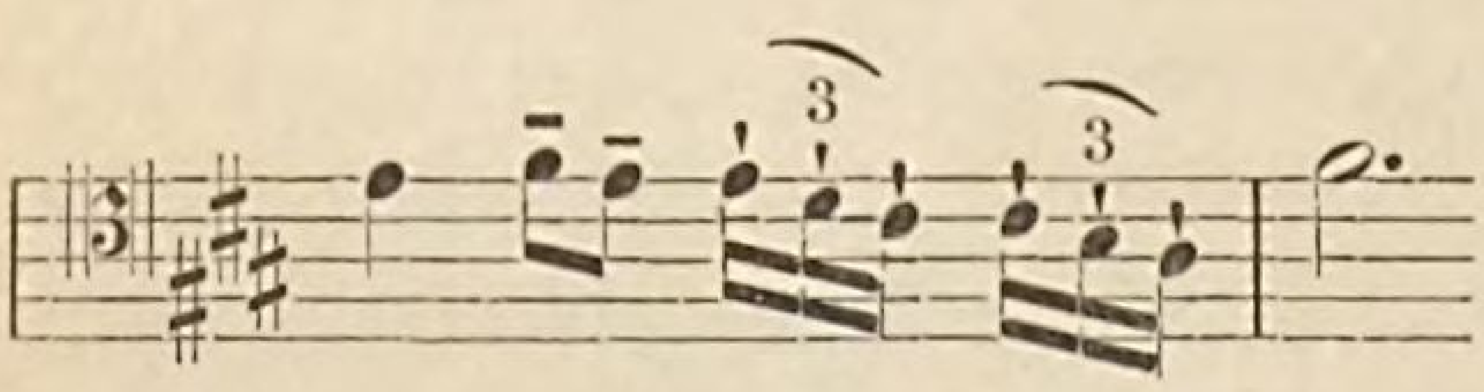
an einem Tage zu nennen. Die Unehre, welche wir dem letzteren hier anthun, indem wir ihn einem Lindpaintner gegenüberstellen, hat ihren Anlaß in der speciellen Nichtachtung, welche von diesem und seinen Verehrern in Stuttgart demjenigen Manne thatsächlich angethan wird, der doch unfraglich als der genialste und historisch bedeutsamste Vertreter einer musikalischen Richtung erscheint, die in ihm zugleich ihren eigentlichen Stifter oder Wiederhersteller besitzt, und die sich nach der Periode, in welche sie fällt und auch mit anderweitiger, tieferer Analogie, recht wohl als die der musikalischen Restauration bezeichnen läßt. Die großartige Ungebührlichkeit der Prätensionen, mit welchen nun Capellmeister Lindpaintner sich als Altmeister dieser vergangenen Epoche gerirt, vergessend, daß Spohr allein diese Ehre gebühren kann, fordert auf, zu untersuchen, worauf sich diese Prätensionen denn stützen. Und da finden wir bei dem Componisten Lindpaintner wahrhaftig keine plausible Begründung. Wir wissen wohl, daß das eben nicht musterhafte, übrigens gar nicht musterhaft sein sollende Repertoire fast der sämmtlichen deutschen Gartenorchester die beiden Ouvertüren zum „Vampyr" und „Faust" aufgenommen und bis jetzt conservirt hat; ferner sollen die antimusikalischen Engländer davon erzählen können, mit wie viel Glück sich Lindpaintner neuerdings in den höheren Gassenhauern versucht, von denen ihnen alljährlich der reisende Liedersänger Pischek einige zu importiren pflegt (Fahnenwacht, Rolandslied u. s. w.); endlich lesen wir in den Zeitungen, daß eine neue Oper, „Die Korsen", am 20. November in Stuttgart die Bretter beschritten hat: eine Oper, deren Text wir in Händen haben, und der uns nur zu der kurzen Kritik veranlaßte, daß eine ganz einzige künstlerische Verwahrlostheit dazu gehören muß, das unanständigst langweilige Libretto zu componiren, das die Theaterwelt bis jetzt aufzuweisen hat. Dieses Alles vermag uns aber noch nicht zu überzeugen, daß Lindpaintner ein großer Componist sei, würdig, wenn auch nicht mit einem Spohr zu rivalisiren, doch demselben bildlich die Schuhriemen aufzulösen. Vielleicht ist aber Hr. Lindpaintner ein guter Dirigent. Gelegenheit, sich als solcher zu zeigen, gibt es in Stuttgart hinlänglich. Außer der Oper — wo, ungeachtet des herrschenden Ungeschmackes, es eine nicht

unkünstlerische Aufgabe bleiben würde, das Schlechte in möglichster technischer Vollendung vorzuführen, und so in Ermangelung eines Zweckes doch die Mittel glänzen zu machen, — besteht in Stuttgart die sehr rühmliche Einrichtung von zwölf jährlichen Abonnementconcerten, die sich, da der Abonnementpreis ein beispiellos, aber nachahmenswürdig wohlfeiler ist, (24 kr. rhein. für jedes Concert) eines höchst zahlreichen Besuches erfreuen und die Eingeborenen mit großem Stolze erfüllen. Daß dieser Stolz bis zur lächerlichsten Ueberschätzung ausartet, namentlich von Seite der dabei betheiligten Künstler, brauchen wir wohl nicht anzudeuten; es ist dies eine Krähwinkelei, die auch größere Städte theilen. Diese Concerte sind hauptsächlich zum Opferdienste für den Moloch des musikalischen Classicismus bestimmt. Die Factoren der Abonnementconcerte bilden die königliche Capelle und das Gesangspersonal des Hoftheaters. Daß die erstere quantitativ und qualitativ weit unter der Münchner steht, glauben wir schon erwähnt zu haben. Es mangelt ihr verhältnißmäßig einmal an hervorragenden Einzelkünstlern, namhaften Virtuosen auf ihrem Instrumente, und dann vorzüglich an einem abgerundeten schönen Ensemblespiel. In Bezug auf den ersten Punkt genügt es eben noch nicht, einzelne tüchtige Musiker im Streichorchester, ein leidliches Hornquartett zu besitzen; was das Ensemble anlangt, so ist die Hauptschuld der traurigen Vernachlässigung desselben dem Chef der Capelle und seinem schlechten Dirigiren zuzuschreiben. Lindpaintner, obwohl zu derselben Schule, der der „Tact-Stockmeister" ex professo, oder besser ex profosso gehörig, steht selbst als Dirigent weit unter einem Franz Lachner in München!

Wir theilen einige der ärgsten — Unglaublichkeiten mit, von denen zufälliger Weise unser Ohr die Marter der Zeugenschaft zu erdulden hatte. Eigene schlimme Erfahrung läßt uns hier die Mahnung ertheilen, daß jeder gebildete Musiker bei seinem Eintritt zu einer Opernaufführung oder einem Concert unter Leitung des Capellmeisters Lindpaintner, seine Ansprüche auf eine sachverständige, räumliche Disposition des Orchesters, eben so wohl als auf eine reine Orchesterstimmung, draußen in der Garderobe ablegen, und sich zur Versicherung gegen Verlust derselben eine Contremarke

einhändigen lassen möge. Da der Chef nichts darauf zu halten scheint, so wird diese erste Bedingung eines künstlerischen Ensembles fast stets auf das Gröbste verabsäumt. Selbst die Saiteninstrumente harmoniren nicht mit einander, und das plötzliche A einer Hoboe würde sich zur Posaune des Gerichts über diesen Charivari wandeln. Von Weihe und Schwung darf man selbst bei der Aufführung classischer Werke, welche das unmusikalische Publikum mit lauten Conversationen zu begleiten pflegt, natürlich da, wo bisweilen die einfachste Präcision und Correctheit mangelt, nichts erwarten. Von den Concerten wollen wir später ein Wort reden; aus der Oper nehmen wir auf's Gerathewohl zwei Beispiele heraus, an denen sich die Unzulänglichkeit (um milde zu sprechen) von Hrn. Lindpaintner's Direction uns ziemlich stark manifestirte. Es war in der Balletscene des dritten Actes von „Robert der Teufel", wo wir ein in ächzendem Hämorrhoidarialton vorgetragenes Violoncellsolo hörten, das wir genau nachstenographirt haben:
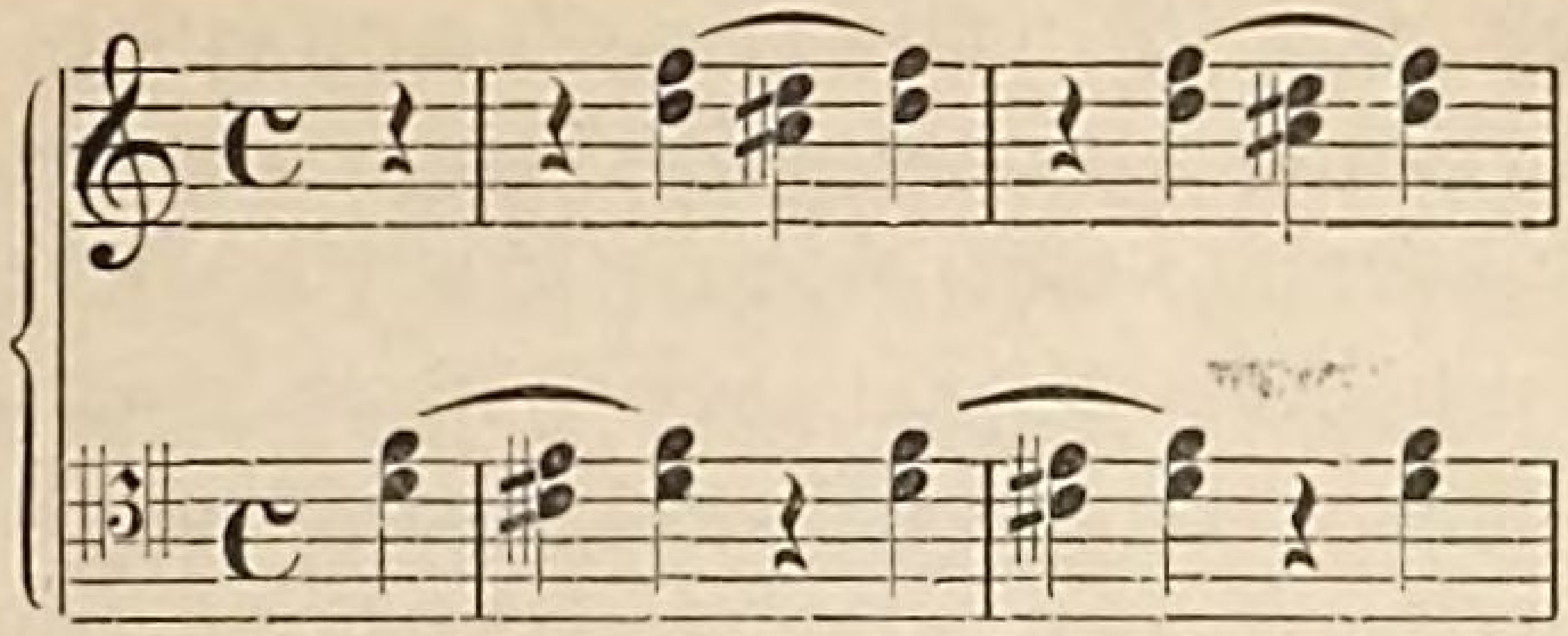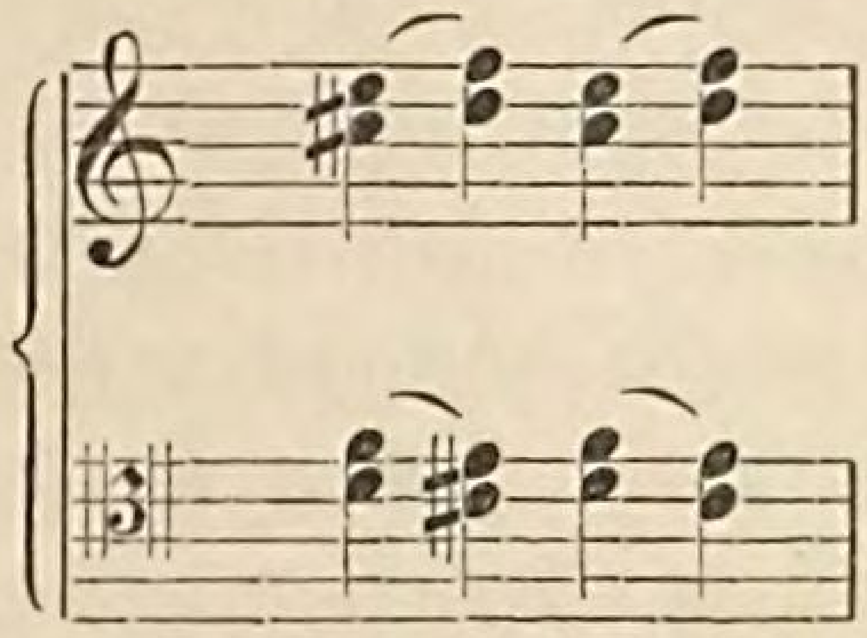




u. s. w.

Wer das Solo gespielt hat, wissen wir nicht; auch nicht, mit welchem Rechte man Violoncell-Solo mit Solo-Violoncellist identificirt hatte; aber wir bewunderten, mit welcher Gewissensruhe der Capellmeister im Viervierteltakte dazu fortdirigirte, ohne Gefühl für die empörende Verstümmelung der Melodie, dergleichen wir eben sehr häufig unter seiner Leitung gehört haben.

In dem vierten Finale derselben Oper, bei einer schwierigeren, obgleich immerhin ziemlich einfachen Zusammenwirkung von Chor und Orchester, wo den Herren Tacthackern der alten Schule gerade Gelegenheit gegeben wird, durch festes und sicheres Markiren den Arm zum Wohle der Kunst müde zu handwerkern, gestaltete sich die Stelle, wo Männer- und Frauenchor mit einander alterniren,



zu folgendem reizvollen Zusammenklange:



Die zuhörenden Schwaben erfreuten sich eben eines guten Felles.

IV.

Halten wir uns nicht weiter auf bei ähnlichen kleinen Theater-Horreurs, sondern sehen wir uns das Concertinstitut ein wenig näher an. Da werden denn allwinterlich, wenn kein anderes Oratorium dazwischen kommt, als z. B. Mozart's Requiem und — Lindpaintner's vorsündfluthlicher Abraham, so ein zehn Symphonien ohne vorhergegangene Probe heruntergeraspelt: Cdur und Gmoll von Mozart; Ddur und Bdur von Haydn; eine Anzahl derer von Beethoven, wobei man selten über Nr. 5 hinauskommt, nie, wie sich versteht, bis zur neunten dringt, die erstlich als verwerfliche Verirrung eines tauben und verwirrten Hauptes, [überhaupt nicht gespielt werden sollte], zweitens ohne Probe und also auch ohne Mißglücken nicht vom Blatt gespielt werden kann. Was dann noch fehlt, das füllen Namen wie Kalliwoda und Täglichsbeck aus. Schumann wird, zum Theil aus den nämlichen Gründen wie Beethoven's letzte Symphonie, gänzlich ignorirt. Ob der Vorzug, den die Stuttgarter vor den Münchner Concerten darin voraus haben, daß der Dirigent derselben nicht genug gelernt

hat, um selbst eine „Preissymphonie“ anzufertigen,[1] diesem als besonderes Verdienst anzurechnen sei, lassen wir dahingestellt sein.

Die erste Gade'sche Symphonie (Cmoll) ist das einzige Product der neueren, nach-Mendelssohn'schen Instrumentalmusik, das Hr. Lindpaintner sich vor einigen Jahren bewogen fand, seinen Concert-abonnenten vorzusetzen. Er ließ das Werk natürlich durchfallen, indem er es schlecht aufführte. Merkwürdig, welches Raffinement des Witzes diese Herren bei ähnlichen Manövers an den Tag legen! Sie besitzen dafür ein wirksames, geheimnißvolles Recept, das man ihnen ablauschen sollte, wenn man es an ihnen zur Anwendung zu bringen nöthig hätte. In neuerer Zeit hat man die nämliche Symphonie wiederum zur Aufführung gebracht. Daß sie auch diesmal nicht in Stuttgart laufen lernen konnte, wird man aus dem Umstande begreifen, daß man derselben das vierte Bein unterbunden hatte. Man hatte nämlich das reizende, originelle Scherzo ganz herausgestrichen!

Weiter beschäftigen sich die Stuttgarter Abonnementconcerte mit der alljährlichen, ohne vorangegangene Erfrischung durch den Luxus einer Probe statthabenden Wiederkäuung der bekanntesten Opernouvertüren von Mozart, Weber, Cherubini und vorzüglich Lindpaintner. Neuerdings, d. h. nach Mendelssohn's Tode, sind die in diese Gattung einschlagenden Instrumentalstücke dieses Meisters ebenfalls, wiewohl mit Widerwillen, acceptirt worden; man merkt das an der Unreinheit der Ausführung, der Unverständigkeit der Direction. Von Beethoven gibt man höchstens Prometheus, Egmont und Coriolan, letztere mit drei Bratschen und drei Celli! Kücken hatte letzthin versucht, der Berlioz'schen Ouvertüre „Römischer Carneval“ Bahn zu brechen; die Lindpaintnerianer zischten.

Zu der Ausfüllung des Zeitraumes zwischen Ouvertüre und Symphonie dienen erstens Lindpaintner'sche Gassenhauer mit Orchesterverstärkung durch den Löwen Pischek, oder Einzel- und Ensemble-Gesangstücke aus den gerade auf dem Repertoire stehenden

[1] Wie Franz Lachner es gethan hat. Vergl. Schumann's „Gesammelte Schriften“ (Breitkopf u. Härtel 1891) Band I, S. 299 u. f.

Opern, durch die übrigen Mitglieder des Hoftheaters vorgetragen, die natürlich, eben so sehr als ihr Chef, die Anstrengung einer Probe möglichst zu vermeiden suchen. Sodann produciren sich in jedem Concerte stets zwei bis drei — nicht immer die hervorragenderen — Künstler der Hofcapelle auf ihren respectiven Instrumenten mit einer unendlich langen und langweiligen Rococo-Virtuosenphantasie von eigener oder Lindpaintner'scher Zusammensetzung. Unser Held sucht nämlich seine Unsterblichkeit oder Popularität möglichst nach der Dimension der Breite hin auszudehnen, da ihm diese Ausdehnung versagt ist nach der Dimension der Tiefe. — Und nun, als Krone von Allem, noch die haarsträubende Anordnung in der Reihenfolge der einzelnen Stücke! So folgte — um eines einzelnen Falles zu erwähnen — in einem kürzlich stattgefundenen Concerte in Stuttgart, unmittelbar auf den Vortrag des Schumann'schen Clavierconcertes mit Orchester durch den Pianisten Krüger — der sich hierbei das Verdienst erworben hat, zum ersten Male die Veranlassung zur öffentlichen Aufführung eines Instrumentalstückes dieses bisher beharrlich von den Schwaben ignorirten Meisters gegeben zu haben — unmittelbar auf den Genuß eines wirklichen Kunstwerkes, die nun doppelt schmerzliche Ohrfeige des ordinärsten Bänkelsängerliedes: „das Mailüfterl" von Kreipl. Mit der Versicherung, daß dergleichen Tactlosigkeiten nicht vereinzelt vorkommen, schließen wir unsere, trotz aller Unglaublichkeit des Dargestellten, ganz wahrheitsgetreue und gewissenhafte Schilderung des traurigen Zustandes, in welchem sich das einzige, als solches beachtenswerthe, musikalische Kunstinstitut Stuttgarts befindet. Kaum wird es nöthig sein, noch hinzuzufügen, daß Hr. Lindpaintner allem Neuen, Großen und Schönen in der Kunst fanatischen Haß geschworen hat. Deßhalb möge man uns auch für Stuttgart ein Catonisches „caeterum censeo" auszurufen erlauben. Lindpaintner ist der Haupthemmschuh für jeden höheren künstlerischen Aufschwung in der musikalischen Öffentlichkeit Stuttgarts. Die endliche Entfernung seiner Person ist die erste Bedingung für eine Änderung zum Guten.

V.

Wollten wir einer gründlichen Charakteristik der papiernen süddeutschen Opposition Raum geben, so würden wir auf's Neue Gefahr laufen, mit allerlei Variationen das anfangs angeschlagene Thema von der „Intelligenz der Norddeutschen und dem Bildungsmangel der Süddeutschen" wiederholen zu müssen. Nun wünschen wir aber nichts weniger, als daß man diesen unseren Ausspruch dahin in mißwollendem Mißverstehen ausdehnen möge, daß wir damit den Süddeutschen ein für allemal die Fähigkeit des Genusses und der Theilnahme an den Kunstwerken der Tonmeister der neuen Zeit absprächen. Im Gegentheil, wir fänden es sehr traurig, wenn man auf die künstlerische Empfänglichkeit der Süddeutschen für Erscheinungen, denen die ewigen Eigenschaften des allgemein gültigen und genießbaren Kunstschönen inne wohnen, von vorn herein verzichten müßte, und sind sicher, daß es nur der Hinwegräumung gewisser unduldsamer und daher auch unduldbarer Hemmnisse bedarf, um hier freien Raum zu gewinnen zum Aufbau des Besseren und Edleren.

Über Riehl haben wir bei Gelegenheit von München gesprochen; in Stuttgart dürfen wir unsere Ansprüche bei weitem nicht so hoch erheben. Die kritische Presse steht da noch im ersten Kindheitsalter. Einen namhaften Kritiker gibt es da nicht. Die Leute, welche im Stande wären, eine Feder so zu führen, daß sie nicht mit jedem Federzuge ihrer allgemein menschlichen und künstlerischen Bildung ein Armuthszeugniß in bester Form ausstellen, sind zu träge, oder verschmähen es, eine Bürde auf sich zu nehmen, die in diesen Gegenden allerdings mit dem Ehrenamte eines ehrlichen und intelligenten Localkritikers verknüpft sein würde.

Es kann nicht unsere Sache sein, Zustände zu detailliren, die für Norddeutschland so völlig alles anderen Interesses, als dessen der Curiosität baar sind. Wir werden uns damit begnügen, eines der bemerkenswerthesten Actenstücke theilweise an das Licht zu ziehen und auch nur deßhalb, weil [sich] diese Frucht der schwäbischen Opposition in einem der bekanntesten und sich des bedeutsamsten localen Einflusses erfreuenden Blatte vorfindet. Das „Centralorgan

der deutschen Bühnen", officieller Theil von Baron v. Gall, Theaterintendant, dramaturgischer Theil von Dr. Edmund Zoller redigirt, ist zwar unseres Wissens in Norddeutschland kaum anderswo, als etwa bei den resp. Theatercorporationen gelesen, genießt jedoch in Süddeutschland überhaupt eine zahlreichere Verbreitung und gilt am Orte des Erscheinens recht eigentlich als officieller Moniteur des Hoftheaters.

Besagtes Organ des deutschen Bühnen-Centrums hat schon zu verschiedenen Malen seine Leser benachrichtigt, wie auffässig es dem Doppeldichter gesinnt sei, der es wagte, den famosen Musikmaschinisten,[1] den amor et deliciae des genus der Hoftheaterintendanten, in seinem privilegirten Gewerbe zu stören. Die früheren Gefühlsäußerungen der Mitarbeiter an dieser Zeitschrift waren bisher nicht geeignet, eine Beachtung, noch weniger eine Polemik in Anspruch zu nehmen. Niemand dieser Leute hatte sich bisher zu der Mühe entschwäbelt, sich aus einer gründlichen Kenntnißnahme einen Begriff von den Gegenständen ihrer Invectiven zu bilden. Die allgemeine Tannhäuserepidemie, welche auf einmal sämmtliche deutsche Theater ergriffen, hat nun plötzlich Quantität und Qualität ihres Oppositionseifers vervielfältigt. Um des Himmels willen nur den eigenen Theaterheerd vor der Ansteckung bewahren — war das Losungswort. Die von allen Seiten her gleich thätige Agitation gegen die mögliche Aufführung einer Wagner'schen Oper auf der Stuttgarter oder einer der benachbarten Hofbühnen, packte natürlich auch die disponible Presse, als Präservativ-Mittel gegen die gefürchtete Grenzüberschreitung der Propaganda. Ein, während der Monate Juli und August dieses Jahres durch mehrere Nummern des erwähnten Blattes sich hindurch windender, größerer Aufsatz: „Epistel an die Tann- und Tollhäusler" soll Hrn. Hamma, einen ebenso harm- als namenlosen Gesanglehrer Stuttgart's, zum Verfasser haben. Wir bezeichnen dieses Product als das beachtenswertheste, und zwar darum, weil wir uns von seiner Wirkung auf die schwäbischen Leser genugsam überzeugt haben, deren Hirne es mit den unsinnigsten und verkehrtesten Vorstellungen von den „Kunst-

[1] Vermuthlich Meyerbeer.

werken der Zukunft" erfüllt und das erwachende Heranreifen eines energischen Verlangens nach endlicher Vorführung dieser musikalischen Dramen von dem Vorstande des officiellen Institutes im Keime erstickt hat. Eine Polemik dagegen ist aus den einleuchtendsten, in dem Folgenden sich von selbst ergebenden Motiven vollkommen überflüssig und nicht einmal ausführbar. Wir müssen uns damit begnügen, unsern „Freund" — denn unser Gegner ist er wahrlich nicht — sich selbst schildern zu lassen. Somit geben wir auf das Gerathewohl seinem Aufsatze entnommene Auszüge in Bruchstücken. Die dramatische Dichtung des „Tannhäuser" wird den Lesern des Centralorgans folgendermaßen erzählt:

„Tannhäuser kann die rosige Beleuchtung des Hörselberges nicht mehr ertragen, und die Küsse der Frau Venus — ihr Mann ist wahrscheinlich unterdessen auf der Leipziger Messe — sind ihm zuwider, er hat das Lumpenleben satt und möchte weiter ziehen."

„Frau Venus ist darob sehr betrübt und kann nicht begreifen, daß der Geliebte par tout fort will, da er doch so gut unterhalten ist; sie muntert ihn auf ‚mit angsterfülltem Herzen' (mit welchem Instrumente wird wohl dies ausgedrückt?) seinem bisherigen Glücke treu zu bleiben. Tannhäuser findet zwar, daß es bei Frau Venus, wo er Kost und Logis gratis hat, ganz angenehm zu leben ist, allein er möchte auch wieder einmal zu den Menschenkindern, um so mehr, weil er Frau Venus doch nicht heirathen kann."

„Elisabeth tritt auf und singt in der reich geschmückten Sängerhalle, woraus man gleich hört, daß sie verliebter Natur, aber dennoch fromm ist." —

„Nun singen Beide zusammen, aber natürlich kein Duett, sondern einen Zwiegesang; (die Tannhäuserischen zählen wie es scheint so: iens, zwie, drie). Darauf kommt ein Sängerfest — wie es da zugeht, weiß Jedermann; nachdem die Vorbereitungen in Um-, Ab-, Auf-, Her- und Hinzügen vorbei sind, ist Wettsingen, wobei es, wie man gleich Anfangs merken kann, auf Spectakel abgesehen ist. Am Schlusse desselben ist Tannhäuser so tact- und charakterlos, in Gegenwart seiner kaum angesungenen Elisabeth die genossenen Freuden des Hörselberges zu preisen und damit zu prahlen, daß er einige Zeit Gast bei Ihro diabolischen Hoheit gewesen ist."

„Als Intermezzo läßt uns Herr Wagner auch noch einen Abendstern sehen, welches eigentlich unnöthig ist, da die Prophetensonne noch am Himmel

steht, mit welchem Himmelskörper ich für meinen Theil auf lange genug gehabt hätte."

„Interessanter würde es sein, wenn nach dem Trauerzuge, oder auch zur größeren Spannung vor demselben, Herr Venus käme, um den Tannhäuser aus Eifersucht zum Zweikampf zu fordern."

Dieses Proben von dem „Verständniß" und der „Würdigung", die Wagner's Dichtungen im Schwabenlande widerfährt. Es sind nicht die stärksten, doch charakteristisch genug, um uns Norddeutschen einen bleichen, aber hinreichenden Begriff von der Empfänglichkeit für Poesie zu geben, die gegenwärtig im Vaterlande der Schiller, Uhland, Schwab, Pfizer, Kerner, zu finden ist. Wir würden übrigens bei einer einzelnen Erscheinung von „Würdiger" nicht so lange verweilen, wenn dieselbe nicht generelle Bedeutung hätte.

Ganz die nämliche Auffassungs- und Darstellungsweise herrscht in allen übrigen Expectorationen der schwäbischen Presse, zu denen sich diese „den Neuromantikern" und „Zukunftsmusikern" gegenüber gedrängt fühlt. Wir haben uns persönlich davon überzeugt und können versichern, daß die Bruchstücke, die wir hier mitgetheilt haben, im Verhältniß zu anderen Producten der „süddeutschen Opposition" sich durch scharfsinnigen und geistvollen Gedankengang, sowie durch Correctheit und Eleganz der Schreibweise vortheilhaft auszeichnen. Dieser Umstand ist es namentlich, der uns Veranlassung bietet, dem Auge des Lesers ein so detaillirtes Autodaguerreotyp der Intelligenz eines „süddeutschen Opponenten" vorzuführen, das wir weiter dadurch vervollständigen wollen, daß wir auch einige Proben seiner specifisch musikalischen Kritik (Tannhäuser) vorlegen, wo der Autor sich, als zur Zunft gehörig, noch urtheilsfähiger, noch ungenirter bewegen zu können glaubt. Wie man sehen wird, hält sich die musikalische mit der vorangegangenen dramaturgischen Kritik auf gleicher Höhe der Anschauung, in gleichem Adel der Empfindung und des Ausdrucks.

„Man mag übrigens die Sache beurtheilen wie man will, so wird man zugeben müssen, daß der Stoff des Dramas aus der Vergangenheit genommen

ist. Es wäre daher wünschenswerth gewesen, wenn auch die Musik schon um des ‚inneren innigen Zusammenhangs willen‘ das Gepräge der Vergangenheit an sich trüge, man hätte dann an ihr etwas Positives, Haltbares, d. h. Verständliches, so aber ist Alles nebelgrau und verworren wie die Zukunft.“

„Die nach Rom wallfahrenden Pilger singen einen puritanischen Choral, was ein Verstoß, ein Anachronismus ist, der selbst einem Wenzel Müller nicht verziehen werden dürfte.“

„Eine auffallende, widernatürliche Ungeschicklichkeit ist es jedenfalls, daß der Decorationshirtenknabe gerade die Zwischenspiele des Chorals bläst.“

„Die Venusbergmelodie, welche hübsche Motive zu einem Cavalleriemarsch enthält, ist weder über- noch unterirdisch. Eine Galoppade von Labitzki spricht mehr sinnliche Leidenschaft, ungestüme Begehrlichkeit und frivole Lust aus, als diese Kaffeemühlen- und Theekannenmusik.“

„Wagner verlangt vom Orchester sehr Vieles, vom Darsteller ebenfalls, — den Gesang aber, den seine Frauen brauchen, können sie in der Nähschule lernen.“ [1]

Hierbei möge es sein Bewenden haben. Die Mittheilung dieser rhapsodischen Fragmente schien uns nothwendig und wird die Absicht, unsere schroffen und schonungslosen Aussprüche über das Oppositionswesen Süddeutschlands zu rechtfertigen, erschöpfender zum Ziele führen, als es jedes Nachwort zu thun vermöchte.

Für heute nehmen wir Abschied von unseren Schützlingen, jedoch unter Vorbehalt eines ihnen unvermeidlichen Wiedersehens. [2]

[1] Bülow gab eine größere Anzahl von Beispielen, deren vollständige Wiedergabe aus Raumrücksichten unterbleibt.

[2] Der Artikel ist mit „Peltast“ unterzeichnet. Bülow wählte vorübergehend dieses Pseudonym als Gegensatz zu demjenigen Richard Pohl's: „Hoplit“.

Joachim Raff.[1]

Frühlingsboten. Op. 55. Zwölf kurze Clavierstücke.
Magdeburg, Heinrichshofen.

[Neue Zeitschrift für Musik. Band 40, Nr. 5, den 27. Jan. 1854.]

Der Frühling ist ein alter Geselle; auch seine Boten pflegt er nicht zu wechseln und die Bahnen, welche er wandelt, sind frische, grüne, aber darum keine gerade „nagelneuen Bahnen". Wenn wir es uns daher im Folgenden zur angenehmen Aufgabe machen, die außergewöhnliche künstlerische Bedeutendheit und in der That frühlingsmäßige Frische des oben genannten Werkes rückhaltlos und unbedingt hervorzuheben, so ersuchen wir unsere Leser um so mehr, darin nicht eine neue Transcription des bekannten: „Sehet den Propheten", argwöhnen zu wollen. Zwar liegt die Versuchung nicht so fern, und es ist wirklich nicht so verdammlich, derselben zu unterliegen, indem man den Dichter, der uns Schönheit und Wahrheit bringt, auf einem Gebiete des Kunstschaffens, das zu einem Gebiete des Kunst*fort*schaffens geworden ist, und auf dem Unnatur und Unschönheit bisweilen noch die mindest empörenden Mängel sind, in der Herzensfreude der Begegnung sofort zum Propheten erhebt. Dem Schreiber dieser Zeilen darf jedoch der Sündenfall in die Scylla prätentiösen Lobrednerthums um so weniger begegnen, als er bei früherer kritischer Thätigkeit in diesen Blättern die Charybdis eines gewissen musikalischen Gensd'armenbewußtseins, das eine Straffälligkeit für unbefugtes Componiren statuirte, nicht zu vermeiden wußte. Die — voraussichtlichen — Erfahrungen, die derselbe an seinem Patienten machte, drangen ihm das sehr praktische Princip auf, in passiver Erfüllung einer wesentlichen Pflicht gegen die eigne, nicht im Recensententhum befriedigte Persönlichkeit, seine kritische Feder überall da ruhen zu lassen, wo er sie nur zur Kundgebung künstlerischer Antipathie und kritischer Rüge eintauchen konnte, und sich den Gebrauch derselben ausschließlich für die Fälle

[1] Geb. 1822 zu Lachen in der Schweiz, gest. 1882 in Frankfurt a. M. Vergl. „Briefe" Band I, S. 48, 52f., Band II, S. 98, 114, 239 u. f.

aufzubewahren, wo er sich berufen glaubte, künstlerische Sympathie und kritisches Lob auszusprechen zu dürfen. In einem solchen Falle befinden wir uns gegenwärtig vor Joachim Raff's neuestem Clavierwerke. Schon früher hatten wir es einmal ausgesprochen: die Frage nach dem Wollen, nicht nach dem Sollen des Künstlers liegt, bei Besprechung von seinen Erzeugnissen, einer ehrenhaften künstlerischen Kritik zur Beantwortung vor. Somit wäre der reife Künstler auch der Öffentlichkeit gegenüber sicher der beste, wenn nicht der einzig und naturnothwendig competente Kritiker seiner Geistesproducte; und selbst in bedenklichen Fällen dürfte die kenntniß- und verständnißvolle Einseitigkeit der Beurtheilung, von Seiten des Künstlers selbst, der relativ immer ignoranten und unintelligenten (unter dem lügnerischen Mantel der Objectivität nur um so gefährlicheren) Einseitigkeit des sogenannten „Fach"-kritikers vorzuziehen sein. Wir sind so optimistisch, vorauszusehen, daß schon die nächste Zukunft eine immer allgemeinere Beherzigung und zum Theil Wiedereinsetzung jener allzulange verleugneten und darum revolutionär gewordenen Wahrheit bringen wird, die wir heute nur flüchtig zu dem Satze formuliren wollen: der Künstler selbst ist Gesetzgeber und Richter; nicht das Publikum, nicht die Kritik.

Hat man sich bisher zum Theil gescheut, diese Wahrheit mit dem unliebenswürdigen Rigorismus, den wir so eben ihrem Bekenntniß gewidmet, überall auszusprechen, so ist sie dennoch, namentlich von allen Künstlern, Besitzern eines eigenen Gewissens, und gehemmt von einer ihrem Wesen, aber nicht ihren momentanen Wirkungen nach, sehr indifferenten Litteratenkritik — stets tief innerlich empfunden worden. Namentlich muß die durch Erfahrung gerechtfertigte Befürchtung: bei dem Heraustreten vor die Öffentlichkeit der mindestens mißverstehenden und verkennenden Ignoranz einer übermüthigen Litteratenkritik als Beute anheimzufallen, zu einer anticipirten, krampfhaften Ungeduld alle diejenigen schaffenden Talente treiben, welche nach einer verhältnißmäßigen Popularität (sit venia verbo) erst im Ringen begriffen sind, und nicht als zum pecus imitatorum gehörig, auf der Fährte accreditirter Vorgänger zu ackern und auf der Weide des Reflexes ihrer Popularität zu grasen sich

begnügen; kurz, welche es vorziehen, ihre eigenen (wenn auch keine neuen) statt der abgetretenen, trivialen Bahnen zu wandeln. Einer ausgesprochenen Individualität gegenüber kommen aber die musikalischen Handwerks-Recensenten stets in die Verlegenheit, ihre Ohren übermäßig spitzen zu müssen; und da das Einigen unbequem, Anderen überhaupt unmöglich, so zerschneiden sie den gordischen Knoten, indem sie die Bedeutung dieser Individualität entweder ganz oder theilweise ignoriren oder auch in das Prokrustesbette ihrer mesquinen und anroutinirten Kunstanschauungen einzuzwängen suchen, falls sie deren überhaupt kennen. Wir müssen es daher mehr als begreiflich finden, wenn Joachim Raff, in sehr genauer empirischer Kenntniß dieses Standes der Dinge, sich bewogen gefunden hat, dem ersten Werke, das er nach einer mehrjährigen Pause, auf einem im Beginn seiner Componistenlaufbahn gewiß nicht ohne Verdienst und Glück cultivirten Felde, wieder der Öffentlichkeit bringt und das von einem künstlerischen Entwicklungsfortschritte enormer Tragweite Zeugniß gibt, eine Art Geleitsbrief zuzugesellen, der bestimmt ist, dem ehrlichen Recensenten, welchem die Redaction der resp. musikalischen Zeitung die Besprechung des Werkes überträgt, auch einen „relativen, in der Besonderheit des Werkes und seines Verfassers liegenden Maßstab" zur Kritik an die Hand zu geben. Wir wissen nicht, wie viele Rechtfertigungen das künstlerische Vertrauen Raff's etwa erhalten; in jedem Falle möchten wir aber seinen Autor nicht unaufgefordert lassen, seinen Commentar, — der nicht ermangeln kann, lebhaftes Interesse für Werk und Verfasser zu erwecken, oder, wo dieses schon vorhanden, auf's Lebhafteste zu steigern — durch Abdruck in Musikzeitungen zu allgemeiner Kenntniß zu bringen.

Das genannte Document, reich an den sprechendsten Beweisen der Wahrheit und Intensivität von Raff's künstlerischer Neigung, wie von seiner hohen Intelligenz, dem tiefen Ernste und rastlosen Eifer seines Strebens — Eigenschaften, die ihm nothwendig die Sympathie und Hochachtung aller künstlerischen Herzen erwerben müssen — enthält außerdem eine kurze Darlegung seines künstlerischen Entwicklungsganges von dem Beginne seines reiferen künstlerischen Bewußtseins (wohl als gleichzeitig mit seinem zeitweiligen Ver-

schwinden von dem musikalischen Markte der Öffentlichkeit anzunehmen), bis zu der Wandlung, in der er uns jetzt wieder erscheint. Allerdings ein außerordentlicher Abstand zwischen dem Damals und dem Heute! Ein flüchtiger Blick auf das vorliegende Werk genügt zur Erkenntniß, daß der Componist sich in einer neuen Epoche seines Schaffens befindet, die man mit Beziehung auf seine Vergangenheit als eine zweite Periode bezeichnen darf. Joachim Raff tritt uns hier als Meister entgegen, und zwar nicht blos in Hinsicht der äußerlichen Factur seiner Arbeiten. Was den Stempel der Vollendung dem Künstler aufdrückt, ist nicht die bloße technische Fertigkeit, die nur die Basis herleiht für ein Höheres; es ist eben dieses Höhere selbst, die Spitze, die entfaltete Blüthe der Individualität. Nur die Individualität hat künstlerische Berechtigung; nur sie vermag den Kunststyl zu erzeugen, der in seiner ausgesprochenen Subjectivität gerade die Stütze des Werthes objectiver Mustergültigkeit besitzt. Beides, Styl und Mustergültigkeit in Hinsicht der Technik, stehen wir nicht an, Raff nach seinen „Frühlingsboten" unbedingt zuzuerkennen. Und mit diesen Eigenschaften, welche eben den Meister machen, ist auch ganz kurz der Unterschied zwischen Raff's productiven Arbeiten von ehedem und von heute angedeutet. Die theilweise gründliche Negation seiner ersten Schaffensperiode implicirt jedoch unsererseits durchaus kein unbedingtes Verdammungsurtheil der Werke aus dieser Zeit. Schon in den frühesten Arbeiten zeigt sich selbst im Reproduciren des Aufgenommenen große Begabung und ein entschiedener innerer Drang und Beruf. Es liegt eine so große und, wir möchten hinzufügen, gewissermaßen rohe Engherzigkeit darin, eine künstlerische Erscheinung nur in ihrer vollkommensten Phase, nicht in ihrer Totalität begreifen zu wollen, sich nur für ihr Gewordensein zu interessiren und ihrem Werden gegenüber indifferent zu sein. Unserer Ansicht nach ist das vollständige Verständniß einer künstlerischen Erscheinung nur Demjenigen ermöglicht, der dieselbe in ihren wesentlichen Entwicklungsphasen aufmerksam verfolgt: diese einzelnen Entwicklungsstufen constituiren ihren Werdeproceß und dieser ist jedenfalls ein integrirender Theil ihrer selbst. Der bekannte Ausspruch Feuerbach's: „die wahre Philosophie ist die Geschichte der Philo-

sophie" ließe sich hier vielleicht so anwenden: der Schlüssel zu dem Verständniß einer künstlerischen Erscheinung liegt in der Erkenntniß aller Hauptmomente ihres Werdeprocesses. Wer aus dem eben Gesagten vielleicht aber unsere Zustimmung zu der verbrauchten Behauptung: Joachim Raff habe als Componist nur die Bedeutung eines Eklektikers, folgern wollte, würde uns gründlich mißverstehen. Der fertige Künstler ist doch wahrlich keineswegs das Product nur seiner künstlerischen Erziehung oder Selbstbildung. — In gewissem Sinne ist Raff allerdings Eklektiker, aber im besten: er weiß nämlich — wovon uns sein neues Werk glänzendes Zeugniß gibt — alle die Einseitigkeiten, Manierirtheiten und andere Klippen zu vermeiden, an denen die meisten seiner Collegen gescheitert sind und noch täglich scheitern.

Raff nennt sich einen Schüler von Franz Liszt. Trotz Raff's prägnanter Eigenthümlichkeiten ist der Einfluß dieses universellen musikalischen Genius ganz unverkennbar — selbst in diesen Eigenthümlichkeiten, bis zu einem gewissen Grade, wirksam. Wir können ihm dazu nur Glück wünschen; indem er sich dem Repräsentanten der künstlerischen Höhe seiner Zeit (eine Höhe, die wahrlich keine Parteizinne ist!) so anschließt, wie er es thut, weist er auf den Maßstab hin, mit dem er seine Leistungen gemessen zu wissen wünscht, und dies ist eben der höchste Maßstab. Ein solches Anschließen kann aber nicht von einem bloßen bewußten Verstandeswillen ausgehen; es bedingt jedenfalls das Vorhandensein einer gewissen geistigen Verwandtschaft, die hier um so weniger abzuleugnen ist, als Raff seinen erwählten Meister in diesem Werke nirgends verleugnet, sondern auf die edelste und selbstständigste Weise bekennt.

Ein hoher, idealer Kunstgeschmack normirt in diesen Stücken die quantitative und qualitative Ausdehnung eines tiefen und in seiner Tiefe doch klaren musikalischen Gefühls. Fern ab liegt in der Erfindung alles Gewöhnliche oder nur leise daran Streifende; der Ausdruck ist stets würdig und gewählt, ohne jemals willkürlich oder gesucht zu werden. Eine bewunderswürdige Einheit von Idee und Form waltet überall ob, und zwar auch in der höheren Bedeutung, daß Erfindung und Gestaltung sich stets auf gleichem

Niveau halten. Raff gibt viel, sehr viel in diesen großen-kleinen Stücken. Er begnügt sich nicht, wie es in diesem Zweige der musikalischen Belletristik zuweilen von Seiten der besten Meister wohl vorkommt, uns einen gewissen symphonistischen Tafelabhub in einer Zubereitung vorzusetzen, an der wir die Kunst des musikalischen Kochs nicht minder bedauern als bewundern; er schafft nur in Stimmungen und das fühlt man sogleich heraus, daß die Gedanken pulsirt haben. Stimmung ist in der Musik wie in der Malerei beinahe das wichtigste Moment des künstlerischen Schaffens. Die große Mannigfaltigkeit in Charakter und Stimmung der einzelnen Stücke läßt uns vermuthen, daß dieselben mehr successiv als simultan entstandene Arbeiten sind. Auch scheint bei der sauberen, minutiösen Ausarbeitung der einzelnen Details und dem eifrigen Streben nicht blos claviermäßig*, sondern auch leicht, d. h. bequem spielbar zu schreiben, die Gewissenhaftigkeit des Autors sich nicht mit einer einzigen Ausfeilung begnügt zu haben. Des Neuen, Interessanten und echt Originellen wird unendlich viel geboten, und zwar eben so sehr in dem vorwaltenden melodischen, als dem harmonischen und rhythmischen Elemente. Wenn auch Raff die Kunst: die Kunst der Arbeit verschwinden zu machen, meisterlich versteht, so bietet er doch allen gebildeten und bildungsfähigen Musikern hinreichenden Stoff zu dem anregendsten und belehrendsten Studium des Technischen in mehr als einer Hinsicht. —

Peltast.

* Raff definirt in dem bereits erwähnten Geleitsbriefe die negative Begrenzung des Claviersatzes in dem (von ihm überall beobachteten) Gesetze: nichts für Clavier zu erfinden, oder als erfunden anzusehen, was seiner Natur nach vocal oder anderweitig instrumental ist.
B.

Berlin (Zweiter Aufenthalt).

1855—1865.

Das schriftstellerische Ergebniß der nächsten zehn Jahre erscheint in seiner bunten Mannigfaltigkeit wie ein Spiegelbild des äußeren Verlaufs einer Epoche, die den Jüngling zum Manne gereift und eine Vielseitigkeit in ihm entwickelt hat, die ihm binnen kurzer Zeit eine Ausnahmestellung in den das geistige Leben des damaligen Berlin repräsentirenden Kreisen verlieh — eine Stellung, an der die eigenartige Persönlichkeit ebenso viel Antheil hatte wie der Musiker. Der weiteren Veröffentlichung der Briefe muß es vorbehalten bleiben, die, vom Anbeginn seiner Lehrthätigkeit in Berlin bis zu ihrem Abschluß durch die Berufung nach München geleistete Arbeit, sowie die sie begleitenden Umstände zu beleuchten. Hier genüge der Hinweis, daß eine an's Unglaubliche streifende Überbürdung Bülow's mit Berufspflichten — welche in so gehäuftem Maße sich aufzuerlegen, der Kampf um's Dasein wie der Kampf für seinen künstlerischen Glauben gleicherweise gebot — eine Fortführung der schriftstellerischen Thätigkeit fast als ein Wunder erscheinen läßt.

In dieser Epoche tritt ein neues Element zu den uns schon bekannten in Bülow's Schriften hinzu: das pädagogische. Während Alles, was uns im Jahr 1855 vorerst geboten wird, ebenso gut einer früheren Periode angehören könnte, ja sogar die Berichte in der „Feuerspritze" die wohlbekannten, wenn auch wesentlich gereiften Züge des Studenten von 1850 aufweisen, so erscheint der Artikel über Alkan wie eine erste Frucht der zwei Anfangsjahre ernstester Thätigkeit und Erfahrung als Lehrer. Der Artikel über Haberbier, wie die „Ausgrabungen eines Clavierlehrers" reihen sich ihm später an und dürften Allen, die seit Jahren mit Bülow's Lehren durch seine instructiven Ausgaben von Clavierwerken vertraut geworden sind, eine willkommene Ergänzung sein.

Außer dem erzieherischen tritt uns hier in den Schriften noch ein anderes Moment in Bülow's Wesen zum ersten Male entgegen: seine Freundschaftsfähigkeit. Zwar ist diese Seite dem Leser der „Briefe" keine neue mehr. Sie berührt uns aber hier, in der

mit Elektricität geladenen, heißen Atmosphäre so vieler Kämpfe, doppelt erfrischend und wohlthuend, weil sie den in der Öffentlichkeit meist sich so herb Darstellenden Töne finden läßt, die er sonst nur im intimen Verkehr anzuschlagen pflegte.

Was uns ferner in den Arbeiten dieser zehn Berliner Jahre begegnet, schließt sich in Form und Inhalt eng an die kritisch-polemischen Äußerungen der früheren Epochen an. Doch erweitert sich jetzt das Feld der Thätigkeit wie des Einflusses dadurch, daß Bülow außer für die „Neue Zeitschrift für Musik“ und die ebenfalls in Leipzig erscheinenden „Anregungen für Kunst, Leben und Wissenschaft“, (herausgegeben von R. Pohl und Fr. Brendel) auch an Berliner Blättern mitarbeitet. Wie aus einem Briefe an Liszt vom 27. Aug. 1855 hervorgeht, übernimmt Bülow ferner auf ein Jahr das Amt des Musikreferenten für die „Berliner Feuerspritze“.

Ein Jahr später, Ende 1856, beginnt er für die „Neue Berliner Musikzeitung“ zu schreiben, ein sich den Bestrebungen der musikalischen Fortschrittspartei gegenüber neutral verhaltendes Organ des Verlags Bote und Bock. Noch in einer andern Berliner Musikzeitung, im „Echo“ des Schlesinger'schen Verlags finden wir ihn vorübergehend thätig. Seit Beginn des Jahres 1864 widmet Bülow seine Feder jedoch ausschließlich einem neuen Blatte: „Die Fackel“, „Wochenschrift zur kritischen Beleuchtung der Theater- und Musikwelt“, dessen erste Nummer Anfang Januar erscheint. In Briefen aus jener Zeit ist ausgesprochen, daß in dieser ersten Nummer, wie in mehreren weiteren desselben Winters, Beiträge von Bülow gebracht worden sind. Leider ist es, ungeachtet aller Bemühungen, bis jetzt nicht gelungen, die betreffenden Blätter ausfindig zu machen. Hier erscheint nur ein Artikel aus der „Fackel“, der sich durch den Wiederabdruck eines umfangreichen Auszugs in einem andern Blatt erhalten hat.

In den Arbeiten des vorhergehenden Jahres tritt fast ausnahmslos eine Klärung und Ausgereiftheit der Ansichten hervor. Sie scheinen eine Gruppe zu bilden, die den Übergang vom früheren zum späteren Bülow vermittelt.

Die Besprechung der „Heil. Elisabeth“ von Liszt steht in keinem directen Zusammenhang mit dem Berliner Aufenthalt; sie durfte aber nicht fehlen und möge als Epilog der journalistischen Jugend Bülow's betrachtet werden.

Fr. Hieronymus Truhn.[1]

I.

Schloß Boncourt, Poesie von Chamisso,
für eine tiefe Singstimme mit Begleitung des Pianoforte
in Musik gesetzt von F. H. Truhn. Op. 100. (Leipzig, Peters.)

[Neue Zeitschrift für Musik. Band 42, Nr. 7, den 9. Februar 1855.]

Als ein Hauptvorzug von Truhn's lyrischen Arbeiten und als charakteristisch für seine Individualität galt uns stets eine bei seinen „Collegen" wenig oder gar nicht zu entdeckende, künstlerische Liebenswürdigkeit, die wir die deutsche Grazie nennen möchten. Insinuirten sich andere Lyriker durch den groben, äußerlichen Schein dieser, auf den musikalischen Pöbel angewandten Liebenswürdigkeit bis zu einer, Verlegerherzen entzückenden Popularität, so hat Truhn bei all der großen Verbreitung und Beliebtheit seiner Gesänge doch nur den Schein einer derartigen Popularität. Er ist mehr als populär, er ist volksthümlich durch die Reinheit und Noblesse seines Styls. Wenn sich einige (gewiß nicht die Perlen derselben) seiner Lieder bis zum cornet à piston popularisirt haben, so erwächst hieraus für den Arrangeur weit eher ein Compliment, als für den daran unschuldigen Componisten ein Vorwurf.

„Schloß Boncourt" — das, beiläufig, der eben genannten Gefahr nicht ausgesetzt ist — spiegelt uns in seiner Melodik eben sowohl, als in der harmonisch und rhythmisch interessanten, mit großer Detailfeinheit und ohne alle Überladung gearbeiteten Clavierbegleitung, die liebenswürdige Grazie des Autors glänzend wieder, in der wir seine Meisterschaft vorherrschend bewundern. Zugleich wird aber auch bewiesen, wie jene Grazie nichts weniger als spröde unverträglich sich verhält zu dem Ausdrucke tiefen Ernstes, wahren Gefühles und zu harmonischer Einung aus gleicher Stimmung entsprungener Gegensätze. — Das Gedicht, ein kleines

[1] Geb. 1811 in Elbing, gest. 1886 in Berlin. — Vergl. „Briefe" Band II, Register.

Meisterwerk Chamisso's, schlankgeformten Verses und dem Inhalte nach der zahmeren Romantik angehörig, wäre am entsprechendsten in das Genre der „Romanze" zu classificiren. Der greise Sänger träumt sich zurück in die langentschwundene Jugendzeit. Aus der Erinnerungswelt zaubert er sich das verfallene, wie seine Jugendzeit verschwundene Schloß seiner Väter neu hervor und ruft sich in einem, Jahre umfassenden Augenblicke die Haupteindrücke zurück, die sich an die Heimath seiner Jugend knüpfen. — Die Wahl des Gedichtes ist vortrefflich zu nennen. Es ist, als ob der Dichter den Musiker im Auge gehabt hätte, so freier Spielraum ist dem letzteren gegeben und so wirkliches Bedürfniß vorhanden nach Steigerung des Wortausdruckes durch Ton, nach Belebung der skizzenhaften Zeichnung durch Klangfarbe, nach Ergänzung verschleiert ausgesprochener Empfindungen durch eine zurückdeutende und verständlich erinnernde Begleitung des Gesanges. Wir haben nicht nöthig, als etwas Besonderes hervorzuheben, daß Truhn sich seiner Aufgabe vollkommen bewußt war und dieselbe auf das Mannigfaltigste bei allem Reichthum discret, bei allem Charakteristischen der Ornamentik und des Colorits immer schön und gemessen ausgebeutet und durchgeführt hat. — — — — — — — — — — — — — —

Wir haben die Besprechung von „Schloß Boncourt" deßhalb namentlich ein wenig detaillirt, weil es dieser lyrischen Gesangsscenen am Clavier, die sich nicht bis zur Usurpation des Dramatischen versteigen, so viel wir wissen, in der heutigen Musiklitteratur wenige gibt, und das vorliegende Werk zu dem Gehaltvollsten und Interessantesten gehört, was uns in dieser Gattung bekannt ist.

II.

Sängerstreit.

Fabellied aus dem sechzehnten Jahrhundert, für drei Solostimmen (Tenor, Bariton und tiefen Baß) und Männerchor componirt von F. H. Truhn. Schleusingen, Conrad Glaser.

Referent gestattet sich zuvörderst das Bekenntniß abzulegen, daß er dem Zweige der musikalischen Litteratur, den man mit den

Sammelnamen „Männergesang" belegt, in neuerer Zeit stets nur mit einem gewissen Widerwillen genaht ist, einem Widerwillen, der das hier gewissermaßen befriedigende Bewußtsein des Mangels einer Geschmacks-Paßkarte für dieses Gebiet nicht ausschloß. Hauptsächlich waren es die Kundgebungen sogenannten musikalischen „Humors", die in diesem vierstimmigen Reiche die Antipathie jedes gebildeteren Musikers erwecken mußten. Zu nichtig, um selbst auf einen Platz in irgend einer Kategorie der „Ästhetik des Häßlichen" Anspruch erheben zu können — pflegten diese Gesänge der Sache, wenn auch nicht dem Programme nach, meist gastronomische und bacchische Tendenzen zu verfolgen. Es entstand auf diese Weise denn vielleicht die Prätension auf „Humor" durch Verwechslung der Worte „humor" und „liquor". So wallfahrtswürdig uns nun aber auch die poetische Schenke des Hafis erscheint, so tiefes Grauen flößt uns die germanische Gambrinus-Tabagie ein. Es ist fast überflüssig, hinzuzufügen, daß die „humoristischen" Texte dieser humoristischen „Gesänge" meist auf gleichem Niveau mit ihrer Composition standen, so daß die Entscheidung schwer war, ob Ton, ob Wort die ärgste Mißheirath begangen. Daß im Norden die Früchte dieses Musiklitteraturzweiges gegen den Süden sich immer noch durch eine verhältnißmäßige Bescheidenheit in sentimentaler Trivialität und materialistischer Rohheit auszeichnete, ändert an der allgemeinen Auffassung dieses Zustandes nichts Wesentliches und hängt mit den localen Bildungseigenthümlichkeiten dieses Gegensatzes, mit dem Unterschiede der Liquor-Humore am Rhein und in Franken zusammen.[1] — — — — — — — — — —

Das urdeutsche, echt volksthümliche kleine Gedicht gab durch seinen kräftigen, originalen Sprachausdruck und seine objective Ironie, welche die inwohnende künstlerische Moral nicht epilogisch nachschleppend ihres dichterischen Reizes entkleidet, einen ganz vorzüglichen Stoff für einen Componisten, dessen humoristische und musikalische Verve zu erhöhend ausschmückender Tondarstellung des-

[1] Richard Wagner äußert sich in seinen Briefen an Th. Uhlig (S. 226) über den modernen Männergesang', daß in ihm „kein von unten heraufkommendes, sondern ein von oben herabkommendes Moment sich offenbare, und zwar ‚herab- oder heruntergekommen' in jeder Bedeutung dieses Wortes."

selben so berufen war, als Hieronymus Truhn. Der Inhalt ist kurz: Kuckuk und Nachtigall vereinigen sich zu einem Wettgesang, und Nachtigall hat nichts dagegen einzuwenden, daß Kuckuk zum Preisrichter den Esel holt. Wir unserestheils haben auch nichts dagegen einzuwenden: ja, wir können nur wünschen, daß bei gewissen Preisausschreibungen der Preisrichter Esel auch fernerhin vom Kuckuk geholt werden möge. Nachdem beide Concurrenten die besten Proben ihrer Sangeskunst an den Tag gelegt, gibt der Esel seine Entscheidung, die diesmal, wie es in neuerer Zeit oftmals geschehen ist, nicht zu Gunsten der Nachtigall, sondern zu Gunsten des Kuckuks ausfällt. — Nachtigall und Kuckuk waren bereits von Beethoven musikalisch behandelt worden. Den Esel hat Mendelssohn im Sommernachtstraum, trotzdem er es gewiß verstanden hätte, ihn salonfähig zu machen, unwürdig befunden, in Töne gesetzt zu werden.

Die abendländische Originalität des Truhn'schen Styles bedurfte des letzteren Musters nicht, um das dritte animal chantant in der ergötzlichsten, und dabei die künstlerischen Grenzlinien stets festhaltenden Weise, zu charakterisiren. Der Chor verhält sich hierzu theils episch erzählend und während des Triloges nach antiker Weise reflectirend, hindeutend. In jener Eigenschaft übernimmt er den Einleitungs- und den recapitulirenden Schlußsatz; in den von diesen beiden eingeschlossenen Soli bildet er das Vocalorchester, ist aber als solches in möglichst ausgedehnter, reicher Orchesterfülle thätig und sinkt nie zu einer trivialen Begleitungsmaschine herab. — — — — — — — — — — — — — —
— — — — — — — — — — — — — — — — — — — —

H. v. Bülow.

Carl Lührß.[1]

Neuere Claviercompositionen.

Trois danses brillantes. No. 1. Mazurka. No. 2. Galop. No. 3. Valses.
(Leipzig, Bartholf Senff.)

[Neue Zeitschrift für Musik. Band 42, Nr. 11 u. 12, den 9. u. 16. März 1855.]

I.

Die glänzenden Eigenschaften, durch welche sich oben genannte Clavierwerke auszeichnen, erwerben ihrem Verfasser den begründetsten Anspruch auf unbestreitbare Superiorität in einem Genre, in welchem seit Chopin's Tode, mit Ausnahme des allmächtigen Franz Liszt, so manche Begabung, so manches Geschick vergeblich nach einer gewissen Bedeutung und Meisterschaft gerungen hat. Ohne uns einer vollständigen Nomenclatur der abgeworfenen Wettreiter schuldig zu machen, können wir doch nicht umhin, einen bescheidentlichen Protest gegen die zur Höhe eines Vorurtheils gestiegene Überschätzung zu erheben, welche dem glücklichsten Bewerber unter ihnen, Stephen Heller, durch die Mode zu Theil geworden ist. Niemand zollt gewiß bereitwilligere und wärmere Anerkennung der relativen Classicität seines Styles, Niemand schätzt es sich mehr zum Vergnügen, als Referent dieses, den formgewandten Architekten in ihm zu bewundern, den modern-geistvollen Harmoniker, den — doch halt! hier treffen wir eben auf die Achillesferse, „Erfindungsvermögen". Seien wir aufrichtig: lassen wir uns durch das Geistreiche, Pikante, Inventiöse, Mannigfaltig-Nüancirte seiner Ideen oder Motive nicht bestechen, den großen Mangel zu übersehen, an dem Heller's musikalische Conception leidet; ein Mangel, der durch den einer nachhaltigeren, tieferen Wirkung seiner trefflichen Arbeiten auf den Zuhörer als causa ex effectu zum Vorschein kommt. Heller's Erfindung ist fast durchgängig skizzenhaft, nicht aus Caprice sondern aus Impotenz; stets kurzathmig, höher hinanstrebenden Aufschwungs entbehrend; luxuriös, nicht reich, nie mehr als eben interessant. Hierzu kommt noch, daß er in der

[1] Geb. 1824 zu Schwerin, gest. 1882 in Berlin.

zweiten Hälfte seiner Schaffensperiode, seinem früher nicht unselbständigen Styl ein vielverbrauchtes Element aus jener bekannten deutschen Schule orientalischer Stiftung, deren Berechtigung für die erste Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts Niemand bestreitet, zugemischt hat, durch welches er für uns zuweilen recht unerquicklich wird. — So können wir die meisten seiner neueren Tonstücke nur als Tonspielereien, nicht als Tondichtungen betrachten. Und man glaube nicht, daß eine Mazurka oder Tarantelle sich nicht auf die Höhe einer Dichtung hinaufzuschwingen vermöge! Man sehe Chopin. Wie das stets vom Quell des Herzens wieder zum Meere des Herzens strömt! Hier ist wahre, reiche Erfindung, nie stellvertreten durch welke Pikanterie; und die wunderbare Ergriffenheit, mit der seine Tiefe der Leidenschaft und der Schwermuth, seine in jeder Stimmung gleich seelenvolle verve jeden fähigen Zuhörer erfüllen, ist hier das Dominirende, nicht die mehr oder minder nachahmlichen Details-Interessantheiten. So hoch und einzig nun auch Chopin's Erscheinung in der musikalischen Welt bleiben wird, so wenig ist damit ausgesprochen, daß in seinem Gebiete nichts Weiteres geleistet werden, daß die Richtung nicht noch ebenso wohl in Hinsicht der formellen Gestaltung als der angewandten Technik fortgebildet, weitergeführt werden könne. Stephen Heller hat es nicht vermocht, wie werthvoll man das von ihm Gelieferte auch immer anzuschlagen habe. Als einige kopflose musikalische Kritiker z. B. Heller's relativ recht frische und geistreiche Präludien mit jenen wahrhaft großen und genialen Meisterstücken Chopin's, die den nämlichen Titel tragen, zu vergleichen, ja den Banquier über den Fürsten zu stellen sich unterfingen, wußten sie vermuthlich nicht, was sie schrieben.

Daraus nun, daß es sehr achtbaren Talenten nicht gelungen ist, die Höhe künstlerischer Vollendung Chopin's in seinem Genre zu erklimmen und also noch weniger, sie zu übergipfeln, folgt keineswegs, daß dies dem Genie, einer genial-schöpferischen Begabung als unmöglich verwehrt sei. Liszt's Balladen und Polonaisen haben am schlagendsten bewiesen, daß nach Chopin Balladen und Polonaisen noch geschrieben werden können. In die letzteren namentlich ist durch Liszt — abgesehen von der individuellen Eigen-

thümlichkeit, die an die Stelle des nationalen, d. h. polnisch-nationalen Colorits ein ganz neues Element gesetzt hat, womit denn factisch die Möglichkeit der Füllung mit neuem Inhalte ausgesprochen ist — mancher neue Gesichtspunkt für die Erweiterung, respective erhöhte Vergeistigung der Form, eröffnet worden. Carl Lührß hat nun auf ähnliche Weise seine künstlerische Berechtigung documentirt, nach Chopin's Vorgange noch Barcarolen, Walzer, Mazurken zu componiren, kurz, das Genre Chopin's weiter anzubauen. — Es ist schwer, diesem Genre übrigens eine charakteristischere Benennung zu ertheilen, als die mit dem Namen des Gründers verbundene. Wer die „Musiksalons" der Gegenwart kennt, wird sich ungern und nur behutsam des Ausdruckes „Salonmusik" bedienen, der auch für die leichtere, gefällig-elegante Species der Gattung ein unpassendes Mißverständniß impliciren dürfte. Musik für den Salon des Autors etwa, der seine Einladungen nach dem „odi profanum vulgus et arceo" einrichtet, aber für das, was man sonst unter Salons versteht, Musik-Caviar für's Volk![1]

II.

— — — — — — — — — — — — — — — — — —

Unter den „Trois Danses brillantes" ertheilen wir dem dritten Stücke: „Valses" ganz unbedingt den Preis. In dieser specifisch deutschen Tanzform hat Chopin unserer Ansicht nach das Schwächste geleistet. Seine Walzer haben als Walzer keinen Werth. Nur wo er sich unwillkürlich, und das geschieht zum Glück sehr häufig, seinem nationalen Mazurka-Rhythmus nähert, ist er wieder in seiner Sphäre, d. h. unvergleichlich. Das Walzerhafte dagegen fällt bei ihm leicht in's Triviale, wie z. B. der uns unerträgliche Anfang des beliebten Esdur-Walzers bezeugt. Es wäre allzu leichte Arbeit, für unsere Behauptung eine Reihe der triftigsten Beweise aufzuführen. Raumersparniß halber überlassen wir dieselbe dem Leser selbst. — Die Walzer eines „Franz Schubert" nun können wohl als Muster nationalen Styles betrachtet werden, enthalten aber

[1] Bei ähnlicher Gelegenheit gibt Bülow einem Componisten „den wohlgemeinten Rath: wenn er Salonstücke schreibe, einen aristokratischen, keinen bürgerlichen Salon im Auge haben zu wollen."

einen allzu großen Beigeschmack süddeutscher, Wienerischer Gemüthlichkeit, welche zuweilen eine sentimentale Monotonie producirt. Liszt mag das wohl herausgefühlt haben, als er in seinen „Soirées de Vienne" die vorzüglichsten einer modernen Bearbeitung unterwarf, mit welcher er zu seinen unzähligen Verdiensten um die Unsterblichkeit Franz Schubert's dieses neue hinzufügte. Lührß nun substituirt diesem „Wienerischen" Momente eine norddeutsche Mannigfaltigkeit, durch welche er unserem deutschen Tanze den neuen Vorzug erwirbt, sich auch für den Ausdruck chevaleresken Glanzes und duftig-subtiler Grazie zu eignen. Er kredenzt uns das feinste Aroma des Walzerrhythmus; er gibt uns wirkliche Tanzpoesie, wie sie nicht der Reflex aus der Dichterperspective angeschauter irdischer Ballscenen, nein, wie sie nur der feenhafte Fuß einer Marie Taglioni, wenn sie die Religion der einzig wahren, der lebendig bewegten plastischen Schönheit offenbart, inspiriren konnte. — — — — — — — — — — — — —

Hans v. Bülow.

Theater-[1] und Concertberichte aus der „Berliner Feuerspritze".[2]

Dritter Jahrgang. Nr. 37, 38, 39, 40, 43, 45, 46, 48.

I.

Don Juan. — Hugenotten. — Gastspiel der Frau Nimbs.

Montag den 10. September 1855.

Es war einmal eine Zeit, da hieß Mozart's Don Juan nicht anders als „die Oper aller Opern". Da waltete über der gesammten Ausführung eine eigene Art weihevoller Begeisterung, unter der gesammten Zuhörerschaft eine eigene Art feierlicher Stille und Andacht. Die jüngere Generation hat es nicht erlebt, aber die ältere sagt uns, daß es einst so war. Damals gab es wohl weder unter Dilettanten noch auch unter Laien einen

[1] Königliches Opernhaus.

[2] Redacteur: Dr. Ernst Kossak, geb. 1814, gest. 1880, musikalischer Feuilletonist, gründete 1847 die „Zeitungshalle", aus der 1852 die Montagszeitung „Berliner Feuerspritze" hervorging.

Einzigen, der nicht sein Kommen beeilt hätte, um noch die göttliche Ouvertüre zu hören, deren heilig schauervolle Klänge an einen Frevel mahnen sollten, der noch der Sühne harrt, und seit welchem der Verfall der Oper sich herschreibt. Die „Minorität" hat es längst erkannt, was zu der Restauration der dramatischen Musik aus der Anarchie der Gegenwart vor Allem noth thut. Freilich ist es keine leichte Aufgabe, einen Todten in einem Lebenden wiederzuerwecken, denjenigen zu finden, der ein potenzirter Spontini sein müßte, weil er den „Conservator" mit dem mühevolleren Amte eines „Regenerators" zu vertauschen hätte; denjenigen, welchen natürlich die liberal-gesinnungslose Meute kläffender Musikphilister mit dem ehrenvollen, wenn auch nicht ehrend gemeinten Beinamen eines „Tyrannen" verfolgen würde, der aber von den wirklich Aufgeklärten, die sich heute nach einem künstlerischen Cäsarismus sehnen, liebevoller Hingebung gewiß sein könnte. Den unehrlichen und unwissenden Gegnern dieser bereits zahlreich vertretenen regeneratorischen Partei gegenüber, welche deren Anhänger unter dem Stichworte „Zukunftsmusiker" mit schellenbehangener Feder im Voraus zu Grabe läuten wollen, diesen — Scribe'schen Wiedertäufern gegenüber, wollen wir die, bei der vergangenen Aufführung gemachte Entdeckung unseren Lesern mittheilen, daß vor Allem der Mozart'sche Don Juan recht eigentlich eine „Zukunftsoper" ist. Wir schlagen hiermit heute ein Thema nur an, das wir, wenn Mangel an Stoff den Mangel an Raum (dieser Blätter) übertreffen wird, uns zur gelegentlichen Ausführung versparen.

Einige gar zu auffällige Gebrechen, die sich mit etwas gutem Willen bald beseitigen ließen, können wir jedoch schon heute nicht umhin, kurz zu erwähnen. Das eine besteht in der Anstößigkeit der gebrauchten Übersetzung. Es ist unbegreiflich, daß auf einem Hoftheater eine nicht blos für den musikalischen Ausdruck holprige, sondern namentlich bei den „parlando"-Recitativen (deren Aufnahme theilweise zu billigen ist) entsetzlich ordinäre, zuweilen sogar unsaubere Prosa geduldet wird. Man nehme doch das italienische Textbuch zur Hand, und die zierliche Rede des Italieners kann fast überall ganz treu in gebildetes Deutsch übertragen werden. Daß

die Stimme einer litterarischen Autorität wie Franz Kugler hierbei so ganz ungehört verhallen muß! Das italienische Libretto wird ferner für die Inscenesetzung wesentlichen Nutzen bieten, indem es die Einheit der Scene zu einem ganz unberechenbaren Gewinn für den Totaleindruck, so weit als möglich, herstellt. Das Brillantfeuerwerk am Schluß, dessen Krachen die Wellen des Orchesters überlärmt, ist ebenfalls eines niedrigen Stadttheaters würdig. Mehr Feuer für das Werk![1] — — — — — — — — —

Als Valentine in den „Hugenotten" erfreute und befriedigte uns Frau Nimbs fast durchgängig. Nur war im Dramatischen ihre „Valentine" zu wenig Französin resp. Pariserin; ein Moment, das für den Charakter dieser Rolle ebenso wesentlich ist, wie im Allgemeinen für den der ganzen Oper, deren Styl, soweit es musikalisch zu erreichen möglich war, ein bewundernswerth kunstvoll ausgeprägtes historisches wie nationelles Colorit an sich trägt. Es ist ein Beweis von der schätzbaren Vielseitigkeit der Frau Nimbs, daß sie die germanische Species der Liebe, in ihrer naiven Innigkeit und Befangenheit, zu ebenmäßiger Darstellung zu bringen vermag; diese Auffassung aber war für die „Valentine" nicht am Platze. — — — —

Dagegen dominirte im vierten Acte Herr Formes als Raoul vollständig und ermöglichte (in nicht geringerem Maße als es etwa durch Roger hätte geschehen können) die hinreißende und begeisternde Wirkung, welche dieses Meisterstück dramatischer Musik hervorbringen muß. Referent gehört nicht zu den Enthusiasten für die Meyerbeer'sche Muse; andererseits ist er empfänglich für die vielen entzückenden Schönheiten dieses unstreitig besten Werkes von dem berühmten Operncomponisten.

Je gerechtfertigter der durch die eben besprochene Scene [veranlaßte] im Publikum ausbrechende Enthusiasmus war, mit desto größerem Widerwillen und Grauen mußte der, nach dem ordinären Musiklärm des dritten Finales, über die Erscheinung von

[1] „Man sollte den ‚Don Juan' doch mit etwas weniger Scandal zur Hölle fahren lassen", bemerkte Bülow am Schluß einer Kritik in der „Abend-Post" 1850.

vier Theaterpferden erregte Beifallssturm erfüllen. Hier triumphirte wieder in vollem Glanze das goldene Kalb des modernen Opernkrakehls!

Hans v. Bülow.

II.

[„Tell" von Rossini.]

Montag den 17. September 1855.

Die gegenwärtige Jahreszeit scheint die Zusammenrottung musikalischer Ereignisse noch nicht gestatten zu wollen. Die Verheißung des „Tell" mußte durch einen Absagebrief „Arnold von Melchthal's", der wegen Heiserkeit auf dem Rütli nicht erscheinen konnte, ihrer Erfüllung am 14. September entrückt werden. Dafür „ent"-schädigte der Geßler der Noth des Augenblicks durch Donizetti's welke und zu ihrer Vermählung mit der Vergessenheit bereits übermannbare Regimentstochter. Doch — auf ein paar Tage mehr oder weniger der Herrschaft abgedroschener Stadttheateropern kann es eben nicht ankommen. Vielleicht bringt uns diese Verzögerung einen großen Gewinn: eine Hoffnung, welche uns der Theaterzettel einflößte, indem er uns neben einer höchst brillanten Besetzung der Herrenrollen eine minder ebenbürtige Vertretung der Damenpartien offenbarte. Auch eine Folge der Noth des Augenblicks, deren Absolutismus durch die Feriengrenzlinie des 15. September gebrochen wird. An dem Publikum ist es aber, das Seinige zu thun und den „Geßler" des alten (resp. modernen) Opernschlendrians verjagen zu helfen, indem es den künstlerischen Bestrebungen der Verwaltung, Besseres an die Stelle zu setzen, durch lebhafte Theilnahme eine nothwendige (wenn auch freilich noch nicht zureichende) Unterstützung gewährt. Die erste Gelegenheit für das gebildete Publikum, die Pflicht zu erfüllen, auf welche wir in unserem ersten Artikel schon hingewiesen haben, bietet die Aufführung von Rossini's Tell, einer Oper, die kein unbedingtes dramatisches Meisterwerk zu nennen ist, aber an Frische der Erfindung und relativer Einheit des Styles bei Weitem die, in dem unkünstlerischen Paris mit viel impertinenterem Erfolge gekrönten Producte von

Auber und Comp. überragt, und die auf dem Repertoire des Berliner Hoftheaters aufrecht erhalten werden muß. — Die Discussion über die Nationalität des Styles im „Tell“ kann uns heute nicht mehr interessiren; den Italienern war das Werk zu gelehrt, zu „deutsch“; den Franzosen war namentlich das Libretto zu einfach, zu wenig buntscheckig, zu wenig absurd-romantisch, so daß die pfiffigeren Speculanten an der Pariser Opernbörse den anfänglichen großen musikalischen Erfolg zu einem succès d'estime herabstimmten und den großen Melodienzauberer zu ewigem Schweigen veranlaßten. — „Oh! stupidi Francesi! ostriche di Francesi!“ waren des Meisters Worte, als er zur Erkenntniß kam. — Sprechen wir also ohne Beachtung der Nationalitätsgedanken, die sich mit Vorliebe vom Geiste ab- und dem Buchstaben zuwenden, einfach aus, daß der Tell das Werk eines Genies ist und zwar des echten Rossini-schen Genies, des nämlichen, das uns im komischen Genre den Barbier und den leider vielfach ignorirten Graf Ory und so vieles Herrliche in den tragischen Opern Othello, Semiramis und Moses gegeben hat.

Der ungewöhnliche Fleiß, die interessante Instrumentirung, die saubere, ja ernste Factur des Ganzen in dramatischer Charakteristik u. s. w., denen wir in der Partitur des Tell begegnen, dies Alles hat Rossini's Genie nur potenzirt, ihm keine seiner Ureigenthümlichkeiten geraubt, es nicht entrossinisirt; und das ist uns recht lieb und werth, da die Beweise nicht fehlen, wie ein genialer Saulus zuweilen in einen recht ledernen Paulus verwandelt werden kann durch die ungraziöse Circe wohlmeinender Philisterberedsamkeit. —

— — — — — — — — — — Hans v. Bülow.

III.

Neu einstudirt: „Tell“, von Rossini.

Montag, den 24. September 1855.

Die erste Hälfte der vergangenen Woche trug die Livrée des, wie es scheint, wirklichen geheimen General-Musik-Directors Auber und bereicherte den Abgrund der alten Opernewigkeit mit zwei Vorstellungen von „Maurer“ und „Feensee“. Ob der Mann Tan-

tièmen beziehen mag? Ob wir unsere Ohren noch lange in dem circulus vitiosus: Auber und wieder Auber; und zur Abwechslung o Beer, und schließlich wieder Auber umherstrapaziren müssen? Der Optimist — und wer möchte es hier nicht sein — mag sich die Liebe anthun, das Beklagenswerthe für ein Provisorium zu halten, und sich der Hoffnung hingeben, der „Maurer“ werde keine chinesische Mauer construiren, und das stagnirende Wasser des „Feensees“ werde endlich, auch ohne die besondere Hülfe künstlicher Austrocknungsmaschinen, bald versiegen. Die frische Quelle des Rossini'schen Musikbornes bedurfte gewiß nicht dieses Contrastes, um die labende Erfrischung zu gewähren, die wenigstens wir von der ersten Aufführung des „Tell“ empfangen zu haben bescheinigen. Der größere Theil des Publikums schien übrigens der nämlichen Ansicht zu sein. Die unvorbereiteten Beifallsspenden, welche im Laufe des Abends zuweilen in wirklich enthusiastischer Weise die hervorragenden größeren Ensemblestücke der Oper trafen, galten wohl weit mehr dem schwungvollen Zauber der Rossini'schen Muse als der Interpretation. Das ist erfreulich. Nicht erfreulich war hingegen die Wahrnehmung, mit welcher Insolenz vorbereitete Beifallsspenden das Publikum in der Kundgebung eines unparteiischen Urtheils verstimmend behinderten. Ein ziemlich energisches Zischen brachte zu verschiedenen Malen die unglücklichen und, nebenbei gesagt, mit einer ganz unglaublichen Ungeschicklichkeit riskirten Klatschversuche gebieterisch zum Schweigen. Nun müssen wir uns zwar auf das Allerentschiedenste gegen die Duldung der Unsitte von Mißfallensbezeugungen in einem Hoftheater erklären, das noch nicht zum Nationaleigenthum degradirt ist, an dessen Spitze kein speculirender Handelsmann, sondern ein Cavalier steht; — allein zu verdammen ist vorläufig das Veto der Zischer nicht, bevor man gewisse „Handwerker“ aus den Räumen des Kunsttempels noch nicht exilirt hat. Die Verstimmung des Publikums über die genannte, öfters wiederholte Episode ist deßhalb als gerechtfertigt zu bezeichnen. — — — — — — —

Gegen die Damenbesetzung ist ein bescheidener Protest zu erheben. Die Rolle der „Mathilde“ hilft dem schlechten Textbuche, das die Schönheiten der Musik nicht im Geringsten verdunkelt, doch nicht auf. Man streiche die Rolle ganz einfach; das Publikum kann

einmal auch ein Schauspiel ohne „Liebe" vertragen. Vielleicht könnte auch „Tells" Sohn wegfallen; das gäbe trefflichen Stoff zu einer pikanteren Wendung. Landvogt Geßler könnte sich zum Mäcen der Schützenkunst martyrisiren, sich selbst den Apfel auf das Haupt legen und im Vertrauen auf Tells Virtuosität diesen um die bewußte Gefälligkeit — für sich — ersuchen. Tell, gerührt von dieser Noblesse, könnte dann in einer Arie den Zwiespalt zwischen schweizerischer Privatehrlichkeit und politischer „Gesinnungstüchtigkeit" „musikalisch" veranschaulichen. Die letztere müßte natürlich siegen; Geßler würde dadurch interessant, was ihm zu gönnen ist, und gleichzeitig wäre doch das Vaterland gerettet, und zwar wirklich schon um $^1/_2$10 Uhr. Schade, daß sich Scribe und Mitarbeiter dergleichen entgehen lassen! — — — — —

Einen besonderen Reiz erhielt die Vorstellung durch die glanzvollen Balletarrangements, welche wir um so weniger beklagen, als die überaus anmuthige, noch nach fünf und zwanzig Jahren originelle Tanzmusik Rossini's sehr der Mühe werth ist, zu Gehör zu kommen. Daß aber hierbei die poetische Grazie von Fräulein Taglioni einen weit geringeren Erfolg fand, als die stürmisch begrüßten Groteskſprünge „aus einer andern Welt", beweist, daß ein Theil des zahlreichen Publikums sich wohl im Locale getäuscht hatte, und daher den Rath empfangen möge, sich doch ein andermal lieber zu den Belustigungen in Nr. 90 der Charlottenstraße bemühen zu wollen.

H. v. Bülow.

IV.

[Singacademie. „Messias" von Händel. — Leonoren-Ouvertüren.]

Montag, den 1. October 1855.

Es haben am letzten Mittwoch nun auch die Vorstellungen des Oratorientheaters ihren Anfang in der neuen Saison genommen, und zwar mit Händel's „Messias", der bereits im vorigen Jahre von dem nämlichen Gesangverein aufgeführt, diesmal zum Besten einer Kinderbewahranstalt wiederholt wurde. Sonst — hatte es wohl keinen Zweck. Aber gerade gegen diese zwecklose „geistliche" Musik-

macherei, gegen die absolute Principienlosigkeit in der Wahl der zu executirenden Werke scheint es angemessen, einmal von dem Standpunkte eines Anhängers der wahren, in dem das innere Wesen, nicht die äußere Form bezeichnenden Sinne, katholischen Kirchenmusik zu protestiren. Das was man gegenwärtig nach der herrschenden Mode in Berlin für „Kirchenmusik" ausgibt, ist nichts weniger als diejenige Kirchenmusik, welcher das Volk bedarf, und, bewußt oder unbewußt, wirklich haben will. Speciell gilt dies von den sogenannten concerts „spirituels" — in welchen sich die Ausführenden die süße Qual des Durchjagens oder Durchschleppens dreistündiger Oratorien auferlegen — ohne ästhetischen, ohne sittlichen und religiösen Zweck. Im vorhergehenden Winter mißhandelte man das Publikum mit Reissiger's „David"; für den künftigen steht der Berliner Kunstintelligenz bevor, die unverdiente Strafe von Löwe's „Hiob" zu erleiden. Aus beiden genannten, mehr als mittelmäßigen Arbeiten springt unverhüllt in die Augen, daß ein religiöser Vorwand die dichterische Impotenz der Autoren für das musikalische Drama mit christlicher Liebe verschleiern sollte. Durchgefallene Operncomponisten schreiben Oratorien, das ist nichts Neues; und das alte Voltaire'sche Compliment an die Oper läßt sich mit einer naheliegenden Variation an das moderne Oratorium befördern: was zu schlecht, zu unbedeutend ist, um auf dem Theater zu wirken, ist gerade gut genug, um in der Kirche Platz zu finden. Die Kirche bedankt sich.

Ist das Institut der Singacademie gar so sehr von der Sucht nach Neuem geplagt, so dürfte es doch natürlicher sein, sich in Berlin selbst darnach umzuthun, bevor man nach Dresden und Stettin befremdliche Querblicke richtet. — Doch wozu dies Alles bei Gelegenheit von Händel's „Messias", wird vielleicht der Leser ausrufen? — Wir erwiedern Folgendes. Die Namen Händel und Bach liegen sich ziemlich nahe, wenn auch zunächst nur darum, weil die musikalische Conversation sie einmal in Verbindung zu bringen pflegt; und die ungerechtfertigte Bevorzugung des ersteren führt darauf hin, ihr den unsterblicheren Namen des zweiten entgegenzusetzen. Was sind sämmtliche, für das Haymarket Theater geschriebene Oratorien des Londoner Weltmannes

Händel gegen die eine Passionsmusik des gotterfüllten deutschen Joh. Seb. Bach? Wir sprechen von der Matthäuspassion — ohne darum unserer Bewunderung für die Passionsmusik nach dem Evangelium Johannes, die, so viel uns bekannt, in Berlin gar keiner Aufführung gewürdigt wird, Abbruch zu thun. In diesem Riesenwerk ist das Höchste geboten, was die edleren Elemente des Protestantismus für die Tonkunst zu leisten vermocht haben; es bildet eine Ergänzung zur specifisch katholischen Kirchenmusik, wie sie der Katholicismus durch selbsterzeugten Kampf in einem noch ritterlichen Reformationsgeiste hervorbringen konnte. Dieses Werk nun, von so ureignem, nationalem Stempel, ins **Volk** dringen zu machen, das gerade sollte die Aufgabe unserer „geistlichen" Musikanten sein. Nicht eine Aufführung, nein, sechs, zwölf Aufführungen davon im Jahre sind erforderlich. Vermögen etwa die Exequenten selbst, [wenn auch] nur oberflächlich, den allgewaltigen Geist zu erfassen, die Bach'sche Zunge zu reden nach einer Aufführung mit den üblichen Proben? Und ist das nicht unerläßlich, wenn dieser Geist zur Mittheilung gebracht, wenn ein künstlerisch religiöser Zweck damit erreicht werden soll? Die Zersplitterung durch Bemühungen, weit geringere Aufgaben in doch nicht vollendeter Weise zu lösen, möchte zur Erreichung des Zweckes eher hinderlich als förderlich erscheinen. Sollte es nun aber eine für uns unergründliche Schicksalsnothwendigkeit sein, sollte die öffentliche Wohlfahrt es erheischen, daß alljährlich eine bestimmte Anzahl Händel'scher Oratorien-Robber abgespielt werde, so möge das kritiklose Ohr der Betheiligten wenigstens der Beachtung praktischer Rathschläge von Seiten Sachverständiger für das „Wie" der Aufführung sich neigen.

Der Leser würde nichts gewinnen, wenn wir über die stattgehabten Opernvorstellungen der Woche Worte verlieren möchten. Über dergleichen referiren die Tagesblätter; worüber sie aber nicht referiren, und was wir deßhalb zu erwähnen uns berufen fühlen, das ist die tiefe Geschmacklosigkeit, welche mit der Concert-Aufführung der großen Leonoren-Ouvertüre im Zwischenacte des Fidelio begangen wird. Es liegt darin eine abscheuliche Rohheit gegen den Geist des Dramas, das hierdurch in seinen feinsten Fäden verletzt und zur Puppenkomödie erniedrigt wird. Wie kann die

erschütternde Instrumentaleinleitung des zweiten Actes, der herzzerreißende Anblick des Elends, das seiner allmäligen Erlösung entgegengeht, auf den Zuhörer noch wirken nach dem vorangegangenen Jubel? Jedem einigermaßen unterrichteten Dilettanten ist es bekannt, daß die, zu Anfang der Oper gespielte, Edur-Ouvertüre eine vom Componisten den Klagen über die Länge und Unverständlichkeit der eigentlich zur Oper gedichteten Ouvertüre, damals gemachte Concession war, ein — natürlich immer Beethoven'sches — Instrumentalstück, das man aber jeder beliebigen Oper vorangehen lassen könnte. Heutzutage müßte die „große Leonoren-Ouvertüre" den Abend eröffnen und somit die kleinere, der französischen Partitur vorgedruckte, ganz wegfallen.[1] Wenn wir hören, daß in Kassel der Theaterintendant Befehl haben soll, dem Generalmusikdirector Spohr die Aufführung einer classischen Oper nur unter der Bedingung zu gestatten, daß in die Zwischenacte ein modernes Tanzdivertissement eingelegt werde, so ist das für Kassels Bildungsstufe durchaus nicht beschämender, als die erwähnte Geschmacklosigkeit für Berlin.

Wir gehen zu Erfreulicherem über, zur Rückerinnerung an den ersten Quartettabend der Herren Oertling, Wendt u. s. w. in Sommer's Salons. A Jove principium. Der dreiköpfige Jupiter des Streichquartetts Haydn-Mozart-Beethoven war in dem Programme mit drei ausgesucht interessanten und charakteristischen Werken vertreten. Die ausführenden Künstler zeigten sich ihrer Aufgabe vollkommen gewachsen. In keinem der Berliner Concertsäle ist uns eine so feierliche, andächtige Stille vorgekommen, ein so spontaner Beifall nach dem Ende jeden Satzes. Hier darf die musikalische Aristokratie ihre Verbündeten suchen; an ein solches Publikum sind z. B. die Wagner'schen Tondichtungen gerichtet. — — — — —

Hans v. Bülow.

[1] In späterer Zeit änderte sich Bülow's Ansicht dahin, daß er befürwortete, man möge zu Beginn der Oper die kleine Edur-Ouvertüre geben und die große in C dem Concertsaal überlassen, da sie auch auf den ersten Act zu stark drücke.

V.

„Idomeneo" von Mozart.

Montag, den 22. October 1855.

Die zweite der versprochenen Opern-Novitäten für die laufende Saison ist an dem Festtage des 15. October über die Bühne — geschlichen. Man durfte sich von Seiten der Ausführenden Glück wünschen, daß der kunstsinnige Monarch einer Vorstellung nicht beiwohnte, die des doppelten Festes, des nationalen und des musikalischen, so unwürdig ausfiel. Der Vortrag der Volkshymne, in welcher durch Nachlässigkeit des Dirigenten der Charivari hervorgebracht wurde, daß ein Theil des Orchesters den ersten Theil des Liedes wiederholte, während der andere kräftig ungenirt den zweiten einsetzte, — ein Contrapunkt, den man, noch dazu bei seiner mehrtactigen Dauer, wohl mit dem Worte „Katzenmusik" bezeichnen darf — schien sich als böses Omen zu bewähren. — — — —

Mozart selbst spricht aus diesem [seinem] ersten Manneswerke:

»Mes pareils à deux fois ne se font pas connaître
Et pour leur coup d'essai veulent des coups de maître.«

„In meiner Oper ist Musik für alle Gattungen von Leuten — ausgenommen für *lange Ohren*," schreibt er seinem Vater. Zu welch' erbaulichen Predigten könnte dieser Text verwendet werden! Die *langen Ohren* schienen 1780 in München und 1806 in Berlin in der Majorität zu sein — betreffs Mozart's, wie sie es heute sind betreffs *Dessen*, der der Erste der Gegenwart ist. Oder ließ der Herr v. *Küstner* von 1806 den Idomeneo ad acta legen, gerade da, als das Werk sich Bahn zu brechen und das Publikum dem Verständniß des zu seiner Zeit *revolutionären*, im Superlativ revolutionären Werkes, durch öfteres Hören entgegen zu reifen begann, — so wie man im Jahre 1844 in Berlin mit Richard *Wagner's* „fliegendem Holländer" procedirte? Wie dem auch sei, von einem solchen Dünkel, von einer solchen Frivolität war das Publikum von damals wohl nicht besessen, als das der Gegenwart. Man sah ein, daß man über das Neue nicht zu *urtheilen*, sondern durch dasselbe zu *lernen* habe. Der Künstler wurde damals —

wir citiren einen schönen Ausspruch Franz Liszt's — „als ein Zeuge der ewigen Wahrheit und Schönheit, nicht als ein gleichsam Angeklagter vor einem unebenbürtigen Richter“ betrachtet. Das hat sich heute verändert, Dank einer laienhaften Kritik, die von der Aufrechterhaltung der Lüge lebt, weil sie mit der Aufhebung des Irrthumes ihre Aufgabe für erledigt erachten müßte. Ein Theil der gezwungen enthusiastischen, versteckt polemischen, kurz, unehrlichen Preislieder, welche die hiesige Kritik dem „Idomeneo“ spendet, sind als eine Schmähung des Andenkens unseres größten Tonmeisters, eine Schmähung des Genius der Tonkunst überhaupt zu betrachten, der sich in Mozart verkörpert, in Mozart vielleicht seine glänzendste Blüthe gefeiert, aber darum mit Mozart noch nicht zum Abschluß gekommen, noch nicht sein letztes, höchstes Ziel erreicht hat. — —

Im „Idomeneo“ ist nun speciell der Fortschritt Mozart's gegen Gluck in musikalischer Beziehung um so ersichtlicher, als das Anlehnen an sein Pariser Vorbild in Zügen, selbst reproductiven Charakters, kenntlich ist. In der Geschichte der Oper ist das Erstlingswerk Mozart's und der ihm folgende Entsagungsact des Musikers zu Ungunsten der reflectirten für die naive Richtung von außerordentlicher Bedeutung. Die ganze nach-Mozart'sche Opernepoche kann aus „Idomeneo“ herausgelesen, entwickelt werden. Die ergreifendsten Schönheiten des Werkes concentriren sich hauptsächlich auf die eigentlich „dramatischen“ Situationen. Hier ist nun zwar Gluck's Einfluß unableugbar; allein Mozart vermag einen Feuerstrom von Musik in einer, von Gluck ungeahnten Macht und Ergiebigkeit in diese Momente zu ergießen. Diese Momente erfreuten sich aber leider nur einer sehr lauen Darstellung. Die schöne Steigerung, welche im zweiten Acte das Interesse des Zuhörers zu einer bedeutenderen Höhe, im dritten (trotz der Länge desselben) auf den Gipfelpunkt heben müßte, trat so wenig in's Leben, daß bei dem abstractionsunfähigeren Publikum die Abspannung der Theilnahme mit jeder Nummer zunahm. Die Vorstellung der Oper in Dresden, wo viel Tadelnswerthes sich vorfand, läßt die erste, [die] Berliner weit hinter sich zurück. Die unvergleichliche Leistung des Fräulein Wagner als Idamante, der antike Adel ihrer Action, die seelenvolle, dramatisch accentuirte Declamation ihrer Recitative

gehörte zu den wenigen Reizen, die manchen sehr gelangweilten Anwesenden abhielt, das Local vor dem letzten Fallen des Vorhangs zu verlassen. Und bei solcher Erfahrung will man uns wehren, in den Ruf auszubrechen: „Ist kein Spontini da, um die Opern Gluck's und Mozart's wieder zu Ehren zu bringen, das alte musikalische Drama wieder in seine Würde einzusetzen?" —

Hans v. Bülow.

VI.

[A. Jaëll (Rubinstein's Gmoll-Trio). — Löwe's „Hiob". — Concert von Clara Schumann und Joseph Joachim. — Schumann's Manfred-Ouvertüre.]

Montag, den 5. November 1855.

Herr Alfred Jaëll, einer der ersten Virtuosen der Gegenwart, hat die Anerkennung des kritischen Publikums und der publiken Kritik im Sturm erobert. In einer Matinée des Herrn Hofmusikalienhändlers Bock und in einer am Dienstag Abend im Arnim'schen Saale veranstalteten Soirée, bei Tageslicht nicht minder wie bei Gasbeleuchtung hat er uns documentirt, daß die Klage der privilegirten Trauerweiber über eine verschwundene ältere Glanzperiode des Clavierspiels, über das Entschlafensein der Thalberg, Döhler ꝛc. im „Érard", eben nur ein Klage-Solo ist, in welches der entscheidende Chor der lebenden Zuhörer einzustimmen keine Veranlassung hat.

Herr Jaëll eröffnete seine Soirée mit einer That künstlerischen Muthes, durch welche er uns sofort die höchste Achtung abnöthigte. Ein Trio von dem in Berlin so arg verkannten, ja gemißhandelten, begabungsreichen und heroischen Russen Rubinstein war gewiß nicht als eine captatio benevolentiae zu betrachten. Der Concertgeber erreichte seine schöne Absicht vollkommen; er spielte das Werk mit einer so glänzenden durchgeistigten Technik, mit so viel besonnener Wärme und feuriger Klarheit, daß er in allen unbefangenen, verständnißwilligen Hörern einen günstigen Umschwung des Urtheils hervorzurufen vermochte. Nicht vereinzelte Stimmen waren es, von denen wir die Äußerung vernahmen: „Unter allen Rubinstein'schen Compositionen hat uns dieses Gmoll-Trio bei weitem am besten

gefallen." Über dieses Werk selbst ließe sich unendlich viel sagen. Referent gesteht offen, daß er nicht dafür „schwärmen" kann, so sehr er sich an dem Reichthum in geistvollem und charakteristischem Einzelnen erfreut hat. Wenn andere Kritiker ihrer künstlerischen Pflicht jedoch uneingedenk sind, so soll der Einzelne sie darum nicht vergessen. Rubinstein ist eine viel zu bedeutende, in strebendem Werden begriffene Erscheinung, als daß der Kritiker es wagen dürfte, über ein einzelnes Werk des Componisten, außer dessen Zusammenhange mit allen übrigen, subjective Meinungen zu äußern. Erst dann, wenn das gros des urtheilenden Publikums gerecht sein wird für Rubinstein, erst dann mag sich der Kritiker erlauben, gerecht zu sein gegen ihn. Für heute daher nur so viel: daß die beiden mittleren Sätze des Trio's musikalisch die hervorragendsten genannt zu werden verdienen.[1] — Die Einzelvorträge des Herrn Jaëll bestanden zunächst in zwei Originalcompositionen: Barcarole und Sérénade italienne, eleganten Kleinigkeiten im Salonstyl — nicht Jeder, der möchte, kann elegante Kleinigkeiten schreiben — und Transcriptionen aus Wagner'schen Opern. Die bekannte Cmoll-Fuge aus Bach's wohltemperirtem Klavier, ein Präludium und das brillante Bmoll-Scherzo von Chopin boten Herrn Jaëll Gelegenheit, eine Vielseitigkeit zu bewähren, welche allen denjenigen Clavierspielern (exempla sunt odiosa) immer fehlen wird, die ausschließlich als Colporteure ihrer eigenen Fabrikate umherstreifen. Verschiedene angebliche Lichtfreunde haben sich neulich geärgert, als wir uns herausnahmen, ein rücksichtsloses Wort zu Gunsten der christlichen, ja der katholischen Kirchenmusik zu äußern. Wir haben Unrecht gehabt; die Toleranz gebietet, auch in dem Anbeter des ledernen Kalbes, in dem Fanatiker des Indifferentismus den Nächsten zu achten, resp. ihn ungestört zu lassen. Wir wollen deßhalb das verehrl. Institut der Singacademie nicht auf einen, für unsere Ansicht ziemlich deutlich sprechenden Umstand aufmerksam machen, auf den bei der Aufführung von Löwe's „Hiob" durch die in ungemessener

[1] Drei Jahre später trat Bülow abermals in ähnlicher Weise für Rubinstein ein („Neue Zeitschrift für Musik" 10. Dec. 1858). Der Wiederabdruck des Artikels unterblieb, da er vornehmlich Wiederholungen des in der „Neuen Berliner Musikzeitung" Gesagten — vergl. S. 220 — enthielt.

Weite auseinandergerückten Bänke schlecht verdeckten Mangel an Zuhörern, verglichen mit dem buchstäblich gedrückt vollen Saale bei der Aufführung von Bach's Passionsmusik. — Wir bekennen offen, daß wir nach dem ersten Theile des dreitheiligen Oratoriums — genug hatten. Stellt man sich dagegen auf den „Boden" des beliebten Indifferentismus, so kann zugestanden werden, daß „Hiob" eine recht tüchtige, relativ verdienstliche Arbeit zu nennen ist, weit achtbarer als der „Huß" desselben Componisten, in welchem man den genialen Schöpfer der musikalischen Ballade unmöglich wieder zu erkennen vermag.

Durch das gestern Abend stattgehabte Concert von Frau Clara Schumann und Herrn Joseph Joachim erfuhr der Saal der Singacademie eine überaus glänzende Rehabilitation. Seit Franz Liszt ist in diesen Räumen nie so schöne Musik gehört worden. Dieser Abend wird unvergeßlich und einzig bleiben in der Erinnerung der Theilnehmer an diesem Kunstgenuß, der Jeden mit nachwirkender Begeisterung erfüllt hat. Nicht Joachim hat gestern Beethoven und Bach gespielt, Beethoven selbst hat gespielt!

Das war keine Verdolmetschung des höchsten Genius, es war eine Offenbarung. Auch der Ungläubigste muß an Wunder glauben; eine ähnliche Transsubstantiation ist noch nicht geschehen. Nie ist ein Kunstwerk so lebendig und verklärt vor das innere Auge geführt worden, nie die Unsterblichkeit des Genius so leuchtend und erhaben in die wirklichste Wirklichkeit getreten. Auf den Knieen hätte man zuhören mögen! Jede Schilderung des Eindruckes, den Beethoven's zehnte Symphonie gestern erregt hat, wäre eine Entweihung.

Frau Dr. Schumann übertraf sich selbst in dem Vortrage von Robert Schumann's Clavierconcert. Wenn die Compositionen des hervorragendsten modernen Instrumental-Componisten mit solch wunderbarer Vollendung, mit so schwunghafter Totalauffassung und so ausgefeilter Nüancirung aller Einzelheiten interpretirt werden, so brechen sie sich auch bei dem widerstrebendsten, zurückhaltendsten Publikum Bahn. Schumann's Clavierconcert hat Aller Sympathien errungen durch die große Meisterin, die den ihr verwandten Geist so unvergleichlich zur Mittheilung gebracht hat. Hierbei geben wir noch zu bedenken, daß die Clavierpartie dieses Orchesterstückes nichts

weniger als eine „dankbare“ zu nennen ist. Wie äußerst dankbar bewährte sich dieselbe aber für die Künstlerin!

Schumann's Manfred-Ouvertüre gab dem Concert eine würdige Einleitung. Nächst der Coriolan-Ouvertüre von Beethoven wüßten wir, mit Ausnahme von Wagner's Faust-Ouvertüre, kein Werk dieser Gattung zu nennen, dem eine solche Macht tiefer Erschütterung und ergreifender Empfindungsfülle innewohnte. Die zahlreiche Versammlung schien, trotz der, in gewisser Weise (wie bei jedem bedeutenden Kunstwerke) befremdenden Neuheit des wunderbaren Tonbildes, die Erhabenheit der Gedanken und des Styles, soweit es ein erster Eindruck gestattet, zu erfassen. Wer die Ouvertüre von Manfred lieb gewonnen hat, den muß es interessiren, die vollständige, melodramatische Musik zu der herrlichen, für die dramatische Aufführung, wie wir aus eigener Erfahrung bezeugen können, sehr wohl geeigneten Dichtung Byron's kennen zu lernen. Der Manfred ist für uns eine der vollendetsten Schöpfungen Schumann's, dessen Oper „Genovefa“ doch wahrlich nicht die schimpfliche Zurücksetzung verdiente, welche ihr die deutschen Opernbühnen zufügen.

Hans v. Bülow.

VII.

[Stern'scher Gesangverein: Aufführung von Mendelssohn's „Elias“.]

Montag, den 12. November 1855.

Die Tonkunst sollte ihren eigenen Festtagskalender haben. Die schöne und würdige Feier, welche der Stern'sche Gesangverein dem Gedächtnisse Felix Mendelssohn's und sich selbst zu Ehren durch die Aufführung des „Elias“ am 8. November veranstaltete, erweckt den Wunsch, auch andere große Tondichter der Vergangenheit in ähnlicher Weise gefeiert zu sehen. Merkwürdig, daß sogar ein Institut, dem der genannte Meister zufällig, oder vielmehr sehr bewußt absichtlich sich ferne hielt, daß das Königl. Opernhaus durch eine Vorstellung des „Sommernachtstraumes“ einer solennen Anspielung ganz ausnahmsweise sich — unschuldig machte. Es war kein Zufall, daß Felix Mendelssohn in seines Genius' Irrthum von diesem durch den Tod entrissen wurde, als er dem — Irrthum der modernen „Oper“ sich zuzuwenden begriffen war. Was

hätte Mendelssohn, — von dessen specifisch musikalischer Begabung auch der Gegner zugeben muß, daß er der Nächste ist nach Mozart, — in dem musikalischen Drama Vollendeteres leisten können, als Mozart im „Don Juan“ schon geleistet? Einem solchen, immerhin nur genialen Reproduciren würde aber eine ästhetisch-historische Berechtigung im höheren Sinne gefehlt haben. Vergleichen wir die Fragmente der „Loreley“ mit den dramatischen Episoden des „Elias“, so finden wir in den letzteren, bei ungleich höherer und reicherer Entfaltung musikalischen Ausdrucksvermögens, die Erzielung viel bedeutenderer dichterischer (d. h. dramatischer) Wirkungen, als in jenem Opern-échantillon; trotzdem hier die äußerst schwächliche Skizze des Textbuchbinders dem Musiker Alles zu thun übrig gelassen hatte.

Diese flüchtige Andeutung soll nur der in der posthumen Verehrerschaft des großen Musikers ziemlich verbreiteten sentimentalen Ansicht entgegentreten, als ob Mendelssohn, wenn ihn nicht ein frühes Ende erreicht, noch Höheres, Unvergänglicheres geleistet haben würde, als wir von ihm besitzen. Diese Ansicht steht auf einer Stufe mit der bekannten Aufgabe, welche ein Pensionsvorsteher seinen Zöglingen stellte: „würde Egmont Klärchen geheirathet haben, falls er nicht hingerichtet worden wäre?“ Wir glauben dem Genius weit freier und begeisterter zu huldigen, wenn wir aussprechen: „Der Elias ist das den hohen Geist seines Schöpfers am umfassendsten und resümirendsten darlegende Werk, in welchem er seine Mission erfüllt und vollendet hat.“ Nicht ohne Rührung und tiefe Ergriffenheit wohnten wir der abermaligen Enthüllung von Mendelssohn's Denkmal durch den Stern'schen Gesangverein, den würdigen Erben und Bewahrer der geistigen Hinterlassenschaft des Meisters, bei: sein Geist war gegenwärtig und erfüllte den Dirigenten wie sämmtliche Ausführende. Der Stern'sche Verein hat seine Mission erkannt — ist doch seine Entstehung mit ihr selbst so innig verwachsen — und hat sie bereits durch Jahre in edler, echt künstlerischer Weise fortgeführt. Während in Leipzig durch eitles, egoistisches Epigonenthum das Andenken Mendelssohn's höchstens in der Idee noch nicht erloschen ist, hat der Meister in Berlin seinen Tempel gefunden. Mögen Andere den Ausdruck „Mendelssohn-

Kultus" in tadelndem Sinne nehmen; wir fassen ihn auf mit wirklicher Befriedigung über die schöne That der Sühne für das speciell von der Berliner Mitwelt an dem Lebenden verübte große Unrecht. Ob die reichen Kräfte des Stern'schen Vereins sich in diesem Streben zu genügen, ob sie nicht vielleicht noch andere Aufgaben zu lösen haben, darüber wird sicher nicht die Willkür der Einzelnen, sondern die Kraft der Dinge entscheiden.

Hans v. Bülow.

VIII.

[Schlußwort.]

Montag, den 26. November 1855.

Die Aufführung der „Olympia"[1] und manches andere musikalische Ereigniß der Woche würde uns überreichen Stoff an die Hand geben, wenn uns die Verarbeitung desselben nicht auf ein Gebiet lenken würde, das wir uns vorgenommen haben, im Augenblicke noch nicht zu betreten: das Gebiet der Polemik nämlich, gegen die Gemeinheit der privilegirten „kritischen Intelligenz". Das Gefühl wahrer, demüthiger Pietät gegen die großen Genien der Vergangenheit, das sich eo ipso auf die Meister der Gegenwart übertragen muß, kann nicht anders als auf das Tiefste verletzt werden durch das unästhetische Schauspiel, wie ein gewisses Federvolk ungemaßregelt fortfahren darf, das Grab des hochverehrten Spontini zu besudeln, die großartigsten Schöpfungen Beethoven's aus dessen letzter Periode mit der perfiden Insinuation der tragischen Taubheit des Heros zu verurtheilen, — wir schweigen über das Gebahren gegenüber einem Richard Wagner, dessen Vertheidigung, bedürfte es einer solchen, unter den gegenwärtigen Umständen dem Vorwurf einer Profanirung ausgesetzt sein dürfte. Ist es nicht gerade ein deutliches Zeichen der objectiven Geringschätzung, welche der musikalischen Kritik der Gegenwart ertheilt wird, daß deren Träger nur halbe Sachverständige, nur Solche sind, die schwer im Stande wären, eine musikwissenschaftliche Prüfung, falls dieselbe mit der Ertheilung der Concession zum „Recensiren" verbunden wäre, zu

[1] Oper von Spontini.

bestehen? Goethe's tröstende Maxime: es hört doch Jeder nur, was er versteht — wird uns Schutzmittel sein, der Lockung zu widerstehen und den „Anderen" das Vergnügen einer Polemik ungewährt zu lassen. Somit entsagen wir, auch für künftige Fälle, ein für allemal einem anderen als einem vollständig „neutralen" Verhalten.[1] — — — — — —

Hans v. Bülow.

Alexander Winterberger[2] und das moderne Orgelspiel.

[Neue Zeitschrift für Musik. Band 45, Nr. 1, den 1. Juli 1856.]

Die Zeit, in welcher das Virtuosenthum sich genügen lassen konnte, auf eigenen thönernen Füßen zu stehen, liegt glücklicherweise hinter uns. Die Übersättigung und die daraus entsprungene Abspannung und Entfremdung des Publikums wird den Vortheil haben, die Zahl der auf klingenden Beifall speculirenden „Prestidigitateurs" um ein Bedeutendes zu verringern. Gewiß nicht zum Nachtheile eines echteren, künstlerischen Virtuosenthums, dessen Dienst in höheren Absichten erst zur Blüthe gelangen kann, sobald der vom Unkraut allzulang usurpirte Boden diesem gänzlich entzogen sein wird. Wenn Amerika sich an diesem Abhub der europäischen Tafel längere Zeit noch ergötzen würde, so möchte der Name „neue Welt" in künstlerischer Hinsicht wenig gerechtfertigt erscheinen. Die Wanderungen unserer europäisch zurückgelegten Virtuosen nach möglichst uncivilisirten Gegenden, wo kaum ein exotischer „Orden" zu holen ist — ein wahrer Ausverkauf — spricht gegen diesen Vorwurf. Binnen kurzem wird auch in der neuen Welt das Virtuosenthum jene Übergangsstufe betreten müssen, die wir bei uns in der Erscheinung eines mehr oder minder ehrlichen, mehr oder minder gemäßigten Classicitäts-Humbugs besitzen, der in seiner faden Plumpheit das zukünftige Ideal des Virtuosenthums zu erreichen, weit entfernt ist. Die Classicität ist Mode geworden: überschätzen wir eine durch Noth entstandene und somit nicht makel-

[1] Bülow's letzter Beitrag zur „Feuerspritze".
[2] Geb. 1834 in Weimar. Lebt in Leipzig.

lose Tugend nicht allzu hoch. — Wir sind weit entfernt, den relativen Fortschritt, der in diesen Verhältnissen liegt, zu verkennen. Das Publikum hat unterscheiden gelernt zwischen falschem und echtem Virtuosenthum; es wird bei dem ersten Lichtscheine dieser Erkenntniß nicht stehen bleiben. „Heuchelei ist eine der Tugend dargebrachte Huldigung"; das Publikum wird bald auch den Unterschied zwischen echt ausgegebenem und innerlich echtem Virtuosenthum herausfühlen lernen. Uns ist es unmöglich, der Bekehrung der falschen Virtuosen Glauben zu schenken. Das künstlerisch berechtigte Virtuosenthum hat einerseits in seinen Äußerungen durchaus nicht ausschließliche Entsagung zu üben. Das wäre unkünstlerisch bequem. Andererseits braucht es zu seiner Voraussetzung eine durch und durch reformirte künstlerische Erziehung und Ausbildung. Die Schwierigkeiten, die Anstrengungen, die es erheischt, sind vielseitiger, und angesichts der neu hinzutretenden Forderungen wird keine der alten (mechanischen) erlassen werden. In dieser Abschreckung für unberufene Bewerber dürfte der Auserwählte schwerlich eine Entmuthigung finden.

Was Franz Liszt für diese Reform des Virtuosenthums auf dem Gebiete des Piano praktisch gewirkt hat, kann von Sachverständigen und Unbefangenen schlechterdings nicht mehr in Abrede gestellt werden. Kein Anderer hätte es vermocht; zur alleinigen Initiative gehörte Genie. Bei der souveränen Stellung, welche das Clavier in der heutigen Musikwelt nicht blos eingenommen, sondern erobert hat, auf dem Concertinstrumente, dem Tummelplatz der Virtuosen par excellence, war hier die Reform (wir wählen diesen Ausdruck anstatt eines verschiedendeutigeren) am nothwendigsten, wie am entscheidendsten und für andere Instrumente maßgebendsten. Joseph Joachim, der sich gewissermaßen einen Schüler Liszt's nennen darf, vermöchte vielleicht allein eine ähnliche Reform für das Violinspiel zu vollziehen. Liszt selbst nun hat sich nicht darauf beschränkt, die vornehmlichste That zu leisten — ein gewöhnliches Menschenleben hätte hierzu nicht hingereicht — er hat diese Reform der Virtuosität dem mit dem Piano nächstverwandten Instrumente, der Orgel, zukommen lassen, welche ihrer vermeintlichen Starrheit und einseitigen Würde wegen, in

neuerer Zeit ungerechter Vernachlässigung anheimzufallen drohte. Liszt's neuere Orgelcompositionen, der junge Orgelvirtuos, sein Schüler, vor der Hand der einzige dieser Aufgabe Gewachsene, Herr Alexander Winterberger, sind die sehr lebendigen Zeugnisse dieser neuen Liszt'schen That. Der Érard der Orgel scheint sich ebenfalls gefunden zu haben. Die Leser dieser Blätter sind von dem Meisterwerke im Dome zu Merseburg, von der neuen Orgel des Herrn Ladegast, sowohl durch den Redacteur, als Herrn Musik-Dir. D. H. Engel hinlänglich unterrichtet worden. Der Beweis von der Vervollkommnungsfähigkeit dieses Instrumentes im modernen Geiste liegt klar zu Tage; die „Starrheit" der Orgel ist gebrochen, und diese Erfahrung vermag auch rückwirkend auf die Instrumente älterer Bauart, zur Modificirung der Anschauungen über die „Zumuthungen", welche der Orgel an und für sich gemacht werden können, Geltung zu erlangen. Wer einem der beiden, von Herrn Engel im Merseburger Dome veranstalteten Concerte beigewohnt hat, wird den überraschenden Eindruck, den er erlebt, noch im Gedächtniß haben. — — —

Werfen wir einen flüchtigen Blick auf das Orgelvirtuosenthum der jüngsten Zeit. Wie es mit der Natur des Instrumentes zusammenhängt, zählen wir unter den durch Reisen bekannt gewordenen Virtuosen auf der Orgel ebenso weit weniger Unkraut, als weit weniger Weizen, im Vergleich mit anderen Instrumentalvirtuosen. Die hervorragenden echten Virtuosen des Instrumentes waren, unserer Erfahrung nach, zugleich sämmtlich größere oder kleinere Meister des Clavierspiels. Wir erinnern uns hier vor Allem mit wirklicher Begeisterung Mendelssohn's, dessen zarte Constitution ihm leider nur selten vergönnte, seinen Verehrern diesen Genuß zu bereiten; um so weniger, als er einmal vor dem Instrumente, in künstlerischer Selbstvergessenheit, der nöthigen Rücksichten für seine Nerven gänzlich uneingedenk wurde. Sein Spiel hatte einen entschieden modernen Charakter, ebenso interessant und poetisch, als das der Organisten, die nicht Clavier spielen können, hart ohne Energie, kurz: trocken und ledern ist. Nächst Mendelssohn nennen wir Adolf Hesse in Breslau, einen der ausgezeichnetsten Pianisten der Hummel'schen Schule, dem aber z. B. auch

die Ausführung Chopin'scher Compositionen vorzüglich gelingt. Auch bei ihm vergißt man die „Starrheit" des Instrumentes, und seine eigenen Arbeiten für dasselbe haben einen unbestritten höheren Werth, als etwa die saftlosen Producte eines Thiele, dessen Nachruhm von einigen Organisten so übermäßig gefeiert wird. Als bedeutende Virtuosen auf der Orgel können wir aus persönlichem Anhören ferner noch erwähnen: Professor Hartmann in Kopenhagen und Th. Kirchner in Winterthur: beide geistvolle Componisten und routinirte Clavierspieler.

Wenn wir nun nicht empirisch, mit den unwiderleglichsten Thatsachen, d. h. mit lebenden Künstlern den Grundsatz aufstellen könnten, daß nur ein bedeutender Pianist auf der Orgel Bedeutendes zu leisten im Stande sei, daß namentlich der moderne Organist sich erst auf den Schultern des Clavierspielers zu dem „Pabst der Instrumente" (F. Liszt) hinaufzuschwingen vermöge, wir würden die Mühe nicht scheuen, a priori durch Hinweisung auf die Verwandtschaft, wie insbesondere auf die Unterschiedenheit in dieser Verwandtschaft der beiden Instrumente, mit Aufzählung der erforderlichen technischen Studien und Vorstudien, dies klarzulegen. Im Grunde liegt das Verhältniß so klar auf der Hand, daß wir uns nicht in Trivialitäten zu ergehen brauchen. Die entsprechenden Parallelen in den Epochen des Clavier- und Orgelspiels sind dadurch von selbst gegeben. Wenn Hesse die Hummel'sche Schule repräsentirt, so hat Alex. Winterberger den ersten glücklichen Anlauf genommen, die Liszt'sche Schule im Orgelspiel zur Vertretung zu bringen. Wie Reiches durch diese Vertretung für die Zukunft gewonnen ist, läßt sich nicht mit einem Worte erschöpfen. Die Clique des historischen Sitzfleisches mag dagegen murren, wie immer: an der Liszt'schen Schule ist es gewiß das nicht am wenigsten charakteristische Merkmal, daß sie alles „des Zugrundegehens" nicht Werthe, alles nicht der Vergangenheit und Vergessenheit Anheimgefallene, alles durch organisches Fortleben Berechtigte, in sich aufgenommen hat und mit der Superiorität ihres individuellen Stempels erhaltend umfaßt. J. S. Bach's Werke, eine Zukunftsmusik wie irgend eine, werden erst vermöge des durch die Liszt'sche Epoche errungenen Impulses und Fort-

schrittes, wie auf dem Clavier so auf der Orgel, einer würdigen Ausführung entgegengehen. — — — — — — — — — —

Hr. Winterberger gedenkt binnen kurzem seine erste größere Kunstreise als Organist anzutreten und hat sich Holland als nächstes Terrain auserlesen. Es ist alles bei ihm vereint, was den Virtuosen zum echten Künstler stempelt und ihm gestattet, zu seiner und des Meisters Ehre zu wirken.

Hans v. Bülow.

Rudolf Viole.[1]

Grande Sonate pour Piano. Op. 1. Weimar, T. F. A. Kühn.
Die Schwanenjungfrau. Ballade für Pianoforte, nach einer Dichtung von J. N. Vogl. Op. 2. Ebendaselbst.

[Neue Zeitschrift für Musik. Band 45, Nr. 3, den 11. Juli 1856.]

Ein plötzlicher, ungeahnter Musikverleger in Weimar, der Erstlingswerke eines noch unbekannten Componisten mit einer Eleganz à la Breitkopf und Härtel ausstattet, — welcher kritische Rabe möchte da nicht „Zukunft" wittern! Und in der That, ein bloßes Aufschlagen der Sonate oder der Ballade, ein einziger Blick auf den ersten Tact genügt, sich dessen zu versichern. Hier ist allerdings Zukunftsmusik im Superlativ, Zukunftsmusik der Zukunftsmusik, Zukunftsmusik in der dritten Potenz, gegen welche Zukunftsmusiker selbst vielleicht protestiren würden, wenn sie die Schüchternheit besäßen, sich durch gewisse Extravaganzen und Excentricitäten „compromittirt" zu glauben. Ohne ein besonderes Mißtrauen in die Ehrlichkeit und gewissenhafte Gründlichkeit gewisser professionirter Beurtheiler zu setzen, fürchten wir doch fast, der Componist werde Gelegenheit haben, als Opfer unglücklich abgelaufener Bewältigungsversuche seiner Sonate zu fallen. Citationen herausgerissener Notenbeispiele, zu Warnungspfeilern aufgerichtet, Ausbrüche modulationskeuscher, querstandsgegnerischer, quintenjägerlicher Entrüstung, eintreffenden Falls schlechte Witze — der Componist möge sich darauf gefaßt machen und sich trösten, daß er viel Stoff gegeben hat, nach schlimmer wie nach guter Seite hin. In der beruhigenden

[1] Geb. 1825 zu Schochwitz, gest. 7. Dez. 1867 in Berlin.

Gewißheit, daß sich allenfalls Leute finden werden, für den erstgenannten Theil der Arbeit zu sorgen, wollen wir es vorziehen, uns mit dem anderen zu befassen. — — —

Herr Viole kann nach den vorliegenden Proben eine Anerkennung seines Reichthums an Phantasie und der Originalität seiner vielseitigen Erfindungsgabe verlangen. Ohne Phantasie sind keine Abirrungen derselben, ohne Ursprünglichkeit der Erfindung ist die Verlegenheit, eine Fülle von Ideen formell zu bezwingen, nicht denkbar. Man wird zugeben, daß dergleichen Fehler mehr für als gegen ein Talent sprechen. Hr. Viole hätte seine Sonate vielleicht zurückhalten und deren Umarbeitung zu einem Zeitpunkte vornehmen können, an welchem er sich der Lösung einer so bedeutenden Aufgabe sicherer gewachsen fühlte. Aber der Horaz'sche Spruch von der neunjährigen Heranreifung wird immer nur auf specielle Individualitäten, auf Formtalente wirkliche Anwendung finden. Im Grunde geben wir Hrn. Viole und denen, die gleichermaßen verfahren, gern recht: was geschrieben ist, sei geschrieben, und die Steigerung und Weiterentfaltung der Fähigkeiten komme Neuem zu gute. Flicken und Ausbessern, Restauriren und Renoviren ist in Wahrheit keine künstlerische Thätigkeit. Nichts ist unfruchtbarer für die Production, als das quälende Grübeln über die allmählich erkannten Unvollkommenheiten eines beendeten Productes. Durch nichts wird aber solch' retroactive Sorge gründlicher geheilt, als durch die Veröffentlichung der Arbeit. Dieses fait accompli vermag am besten die brennende Möglichkeit, auf den alten Gegenstand zurückzukommen, definitiv abzuschneiden, und macht den Sclaven seines Geschöpfes zum Freigelassenen. Erst der so freigelassene Autor wird sich wieder in der Verfassung befinden, zu neuer schöpferischer Thätigkeit zu schreiten.

Viole's Compositionen veranschaulichen, nicht blos in der Gestaltung sondern auch in der Erzeugung seiner Ideen, ein Ringen und Gähren, dem die hohe Erregung eines psychologischen Interesses nicht abgesprochen werden kann. Es ist ersichtlich, daß der Componist sich eine neue Tonsprache bilden will. Zu diesem Zwecke wird denn in der allgemein verständlichen, traditionellen Tonsprache unbarmherzig Alles über den Haufen geworfen und verneint,

dessen Fortbestehen sich mit der projectirten Umwälzung nicht vertragen zu können scheint. Viole geht von einer ganz richtigen Erkenntniß aus: die Tonsprache der Gegenwart leidet an einem Ballast historisch fortgeerbten Phrasenthums, inhalts- und gedankenlos gewordener stehender Redensarten, abgestumpfter Pointen, welche von einer musikalischen Ästhetik geradezu proscribirt werden sollten. Er geht aber in der praktischen Verwerthung dieser Erkenntniß theils viel zu weit, theils einen falschen Weg. Was gebräuchlich, ist aus diesem Grunde noch nicht immer verbraucht. Was an einer Stelle, in einer bestimmten Verbindung mit Vorangehendem und Folgendem trivial, ja an's Gemeine streifend erscheint, kann unter anderen Bedingungen sich, als das Schönheitsgefühl nicht verletzend, rechtfertigen. Das „Was" erleidet sehr wesentliche Verwandlungen durch das „Wie" und „Wo". Die sehr anerkennenswerthen Bestrebungen Viole's können daher einerseits auf ein viel beschränkteres Maß zurückgeführt werden; andererseits genügt es oft, an einer historisch überkommenen Trivialität den ursprünglich zum Grunde liegenden Gefühlsausdruck von der Zuthat verblichener Mode und Manier abzulösen. Hr. Viole, in seinem Drange auf eigenen Füßen zu stehen, verschmäht in seiner musikalischen Ausdrucksweise jede gegebene Stütze. Es ist zum Theil schwindelnd anzusehen, wie er einzig und allein mit der Balancirstange der Innovationen neuerer Meister auf dem selbstgewundenen Seile der kühnsten, zuweilen befremdlichsten Harmonik und Melodik sich bewegt. Die Grenzen productiver und reproductiver Thätigkeit beruhen nicht auf Äußerlichkeiten. Das Anders-Machen-Wollen als die Anderen ist ein rühmliches Bestreben; die Furcht zu copiren darf aber nicht in die Sucht nach Originalität um jeden Preis, in die Jagd auf Curiositäten quand même ausarten. Die Gefahr des Nachplapperns ist für Viole die geringste; er zeigt [zu viel] Selbstständigkeitsfond, als daß er nöthig hätte, in ängstlicher Silbenstecherei sich vor Nachahmung alles „Dagewesenen" zu hüten. Der Unterschied des Gewöhnlichen vom Un- und Außergewöhnlichen ist ein immanenter; Hieroglyphen schaffen den Geist so wenig, als die Buchstaben des Alphabetes ihn tödten. Die Sprache Juvenals hat ihre grammatischen Regeln, wie die des Horaz; der Reiz, den

sie auf uns ausübt, ist kein willkürliches Erzeugniß; der Proceß des Gewordenseins liegt klar vor Augen. — — —

Es ist nicht zu bestreiten, daß mit seinem umfangreichen Op. 1, einer Sonate aus einem Satze bestehend (wodurch selbstverständlich eine bedeutende Frequenz von Tempo- und Tactwechsel nicht ausgeschlossen ist), sich der Componist nichts Geringeres als die Lösung einer kleinen Riesenaufgabe gestellt hat. Ein einziges hohes und herrliches Vorbild war vorhanden: Liszt's Robert Schumann gewidmete Hmoll-Sonate.* Die Wahl eines solchen Werkes als Muster war vielleicht ein noch verwegeneres Wagstück als eine Entdeckungsreise auf eigne Faust. Hr. Viole scheint uns in seinem rühmlichen Beginnen den Mißgriff begangen zu haben, aus der sehr wohl mustergiltigen, „obgleich" freien Form Liszt's ein Schema abstrahirt haben zu wollen; eine Folgerung, die mit dem Principe dieser Form, dem Producte des autonomen Schaffens der zu ihrem Selbstbewußtsein, zum Aussprechen, zum mittheilenden Ausempfinden ihrer selbst gelangen wollenden Idee im Widerspruch steht. Liszt's Schule ist eben keine Schule im alten Wortsinne: Liszt's Schule will nicht blos, sie **lehrt** die künstlerische Emancipirung des individuellen Inhaltes vom Schematismus. Wo anderwärts Erstarrung, ist hier Leben; wo anderwärts Eintönigkeit, ist hier Mannigfaltigkeit. In Liszt's neuen Formen — die kleinste bis zur größten zeigt uns die unantastbarste Logik, die bewundernswertheste architektonische Ökonomie — herrschen, trotz der Leugner, wohl Gesetze, aber Gesetze des Geistes, nicht des Buchstabens; Gesetze unwandelbar in ihrem Wesen, aber wechselnd in ihrer Anwendung zur Erscheinung kommend. Liszt gibt Muster für die freie, nicht für die sclavische Nachbildung. Die Ausführung des Angedeuteten würde uns zu weit von dem vorliegenden Gegenstande ableiten.

Mit der Ballade Op. 2, wird sich das „größere" Publikum leichter befreunden. Hier werden „angenehmere Töne angestimmt" und verhältnißmäßig „freudenvollere". Der Componist gibt hier eine Reihe kleiner Phantasiebilder, getrennt durch die einzelnen

* Desselben Meisters „Concertsolo" von verwandter Form könnte, nicht mit Unrecht, den Namen „Sonate" ebenfalls beanspruchen. B.

Abschnitte der Dichtung, verbunden durch den Faden der Erzählung, märchenhaft luftige und duftige Skizzen, sprudelnd von Keckheit und Frische der Erfindung, von Originalität und lebendiger Mannigfaltigkeit, in denen der Ton jener romantischen Ironie (wir denken an Ludwig Tieck) sehr glücklich getroffen ist. Kleinigkeiten, die Anstoß erregen dürften, finden sich zwar auch hier in reicher Anzahl; manche, die auch uns wegwünschenswerth erscheinen möchten, wohl geeignet, ein harmloses Gemüth, das z. B. Taubert'sche Kinderlieder für genial hält, mit giftigem Grolle zu erfüllen. Über Geschmacksverschiedenheit läßt sich nicht streiten. Wem das Auge von einem unschuldigen Pfefferkorne thränt, der stehe weinend vom Claviersessel auf, für welchen Viole's „Schwanenjungfrau" übrigens eine gewisse Rüstung verlangt. Das Stück muß ziemlich sicher, mit Leichtigkeit und Humor gelesen werden. — — — —

Wir sind begierig auf Rudolf Viole's nächste Lebenszeichen.

Hans v. Bülow.

Ueber Richard Wagner's Faust-Ouvertüre.

Eine erläuternde Mittheilung an die Dirigenten, Spieler und Hörer dieses Werkes. [1]

[Neue Zeitschrift für Musik. Band 45, Nr. 6 u. 7, den 1. u. 8. August 1856.]

Dem Zureden seines Freundes Franz Liszt haben wir es zu danken, daß der Componist sich zur Veröffentlichung dieses Instrumentalwerkes aus einer früheren Schaffensepoche entschlossen hat. Zur Verständlichmachung der künstlerischen Absicht sind als Motto die dem zweiten Dialoge mit Mephisto entnommenen Worte Faust's beigefügt:

Der Gott, der mir im Busen wohnt,
Kann tief mein Innerstes erregen;
Der über allen meinen Kräften thront,
Er kann nach außen nichts bewegen;
Und so ist mir das Dasein eine Last,
Der Tod erwünscht, das Leben mir verhaßt.

[1] Im Jahre 1860 erschien der Aufsatz als Broschüre (bei C. F. Kahnt in Leipzig), nach welcher vorliegender Wiederabdruck erfolgt ist.

Zur Bezeichnung der poetisch-musikalischen Stufe, welche dem Werke in dem künstlerischen Leben des Autors sich anweist, findet sich ferner auf der Rückseite des Titelblattes die Notiz: „Geschrieben zu Paris im Januar 1840, umgearbeitet in Zürich, Januar 1855." Diese nothwendigen äußerlichen Mittheilungen zu vervollständigen, können wir nicht umhin, aus dem „Vorwort zu drei Operndichtungen" Wagner's Bekenntniß zu citiren, das auf Seite 53 und 54 ausgesprochen ist: „Aus meinem tief unbefriedigten Innern stemmte ich mich gegen die widerliche Rückwirkung dieser äußerlichen künstlerischen Thätigkeit" — es ist im Vorhergehenden von Versuchen in der französischen Lyrik die Rede — „durch den schnellen Entwurf und die eben so rasche Ausführung eines Orchesterstückes, das ich Ouvertüre zu Goethe's Faust nannte, das eigentlich aber nur den ersten Satz einer großen Faustsymphonie bilden sollte."

Der Widerspruch dieser letzten Bemerkung mit dem Titel, welchen das Werk in der gegenwärtigen Herausgabe führt, ist ein nur scheinbarer. Die Umarbeitung, welche der Tondichter mit demselben vorgenommen, das charakterisirende Motto, welches er hinzugefügt, selbst der Name „Eine Faustouvertüre", sprechen hinreichend dafür, daß wir dieselbe nicht als Fragment zu betrachten haben. Eben so wenig haben wir dieselbe als eine sogenannte dramatische Ouvertüre zu betrachten in dem Sinne, als ob sie zu dem speciellen Zwecke geschrieben wäre, die musikalische Einleitung der Aufführung eines dramatischen Gedichtes — das im Grunde doch nichts weniger als ein Drama ist — bilden zu sollen. Der Begriff der Benennung „Ouvertüre" ist durch den Gebrauch ein ziemlich ausgedehnter geworden. Die Auseinandersetzung des Namensverhältnisses von „Symphonie" und „Ouvertüre", wie diese Bezeichnungen im Verlaufe der Zeit ohne tieferen Grund mit einander gewechselt, sich ersetzt und abgelöst, dürfte kaum ein historisches Interesse beanspruchen. Die dreisätzige Symphonie, welche Piccini's „Dido" einleitet, ist „Ouvertüre" überschrieben, — moderne Italiener nennen noch heute vorkommenden Falls ihre einsätzige Ouvertüre „Symphonie". Wir lassen den Wortstreit ebenso beiseite, als wir uns auf spätere Gelegenheit versparen, das zu erörtern, was die Stallmeister der

musikalischen Formen-Reitschule bisher nur sehr mäßig ins Auge gefaßt: den materiellen und formellen Unterschied, der einen ersten Symphoniesatz von einer in sich abgeschlossenen Ouvertüre (beides im einmal acceptirten Sinne) kenntlich zu machen hat. Eine wirkliche „Ouvertüre" zu dem Fragment „Faust" — erster Theil sechs Acte — zu schreiben, wäre ein monströses Beginnen, das sich weder im Hinblick noch im Abwenden von den bedeutendsten Instrumentalcomponisten der Vergangenheit und Gegenwart zu rechtfertigen vermöchte. Erinnern wir uns flüchtig der gemachten Versuche, nehmen wir die dazu gebrauchten Ingredienzien heraus: nichtssagende, spannen sollende Einleitung — ein unstät irrlichtelirendes oder lustig verzweifelndes Allegrothema (Faust) — ein sentimental „deutsch-melodisches" Nebenthema (Gretchen) — in der Durchführung ein paar verzwickt gellende Modulationen und am Schlusse „dämonisches" Piccolo (Mephistopheles): das war ungefähr das classische Recept; und nun glaubte man Goethe und einen der großartigsten, sublimsten Gedanken der Menschheit musikalisch illustrirt zu haben. Ein gebildeter Mensch war gezwungen, bei einer Faustaufführung seinen Eintritt um sieben Minuten zu verzögern, um nicht in eine dem erwarteten Genusse allzufeindliche Mißstimmung zu gerathen. Wir hoffen, daß die Verallgemeinerung des Wegfalls der Zwischenactsmusik auch allmählich das soi-disant Drama „Faust" von der schlimmen Zuthat befreien werde, welche durch Dilettanten- oder Musikerhand demselben zugefügt worden ist.

Richard Wagner's Genius konnte nicht zu der Prätension herabsteigen, mit seiner Faustouvertüre zu solch entweihendem praktischen Zwecke an die Stelle des Erbärmlichen Großes, an die Stelle des Blödsinns Geist bringen zu wollen. Wenn es daher den Anschein haben könnte, als ob dieses Werk, mit Beziehung auf den deutlich ausgesprochenen poetischen Hauptgedanken, geeignet wäre, die mit demselben zufällig in einer gewissen Verwandtschaft stehenden ersten Scenen des Dramas musikalisch einzuleiten, so muß wenigstens eine Verwahrung gegen das Unterschieben einer derartigen Absicht eingelegt werden. Wagner's „Faust-Ouvertüre" beschränkt sich darauf, ihr poetisches Motiv ohne alle dramatisirenden oder charakterisirenden Nebenintentionen künstlerisch auszuführen. Als

Form dieser Ausführung erscheint die traditionelle, aber als solche logisch mit höchster musikalischer Erkenntniß gerechtfertigte, der „Ouvertüre", der nicht dramatischen Ouvertüre, die keines weiteren Commentars bedarf. Der von Franz Liszt glücklich erfundene Name „symphonische Dichtung" (womit die Einheit des Satzes gewissermaßen angedeutet ist) könnte allenfalls dafür substituirt werden. Wenn Wagner seinen anfänglich gefaßten Plan ins Werk gesetzt haben würde, eine Faustsymphonie zu schreiben, so hätte er gewiß nicht anders verfahren als Liszt, der in seiner dreisätzigen Faustsymphonie den einzig richtigen, freilich nur dem Blicke des Genies sich offenbarenden Weg eingeschlagen hat. Die drei Theile dieses Werkes (die Symphonie ist damit formell auch auf eine naturgemäße Eintheilung zurückgeführt) geben drei für sich selbständige, aber in ebenso innigem als verständlichem Zusammenhange mit einander verbundene Bilder der Hauptperson des Dramas oder des Epos, in deren Charakteristik ebensowohl die poetische und musikalische Empfindung als der allgemein menschlich-philosophische Gedanke seine Befriedigung finden wird. Wagner's symphonische Dichtung in ihrer gegenwärtigen Gestalt hat sich eine ganz verschiedene Aufgabe gestellt. Sein Werk gehört der reinen (aber gerade deßhalb nicht der schimmelig-modrigen) Instrumentallyrik an. Der Hörer und Leser suche deßhalb in der Partitur nicht nach dramatischen Trüffeln und erlasse sich die Mühe der charakteristischen Deutelung an einem Werke, das uns den Autor als Instrumentalcomponisten vorstellt und somit die erfreuliche Gelegenheit bietet, einmal dem Musiker Wagner gerecht zu werden.

Unsere schwache Feder wird sich nicht daran wagen, eine Schilderung des tiefen und ergreifenden poetischen Eindrucks zu unternehmen, der einem Instrumentalstücke inne wohnt, das eben durch und durch eine Tondichtung ist und als solche den innerlich schneidendsten Gegensatz zu jenen wohlgesetzten Tonspielen der nach-Beethoven'schen Epoche, die sich der allgemeinen Anerkennung erfreuen, bildet. Wir geben uns der Hoffnung hin, daß Franz Liszt's einzige Beredtsamkeit Muße finden werde, auch für dieses Werk seines Freundes ihre zum Herzen dringende, einschmeichelnde

Sprache ertönen zu lassen.[1] Doch sei es unserem trockenen Tone gestattet, zuvörderst bei dem leitenden Gedanken der Einen Faust-ouvertüre wenige Augenblicke zu weilen. Es ist bereits bemerkt worden, welcher Gattung von Ouvertüren dieselbe nicht angehöre: sie ist kein Charakterbild, sondern ein Stimmungsgemälde. Eine verwandte Eigenthümlichkeit besitzt Schumann's Manfred-Ouvertüre in größerem Maße, als sie im Zusammenhange mit der für die Theateraufführung bestimmten melodramatischen Musik eigentlich zu beabsichtigen hatte. Daß sich die Manfred-Ouvertüre zu einem analogen, selbständigen Orchesterstücke gestaltet hat — eine Inconsequenz, deren Willkommenes der richtigen musikalischen Empfindung des Componisten gleichsam unwillkürlich zu danken ist — mag, bei Homogenität des Stoffes, beitragen, Wagner's klares, künstlerisches Wollen erkennen zu lassen. Diese Erwähnung könnte zu einem Vergleiche Anlaß geben, den wir aufzustellen keine Scheu tragen, den wir aber gerade wegen unserer persönlichen Bewunderung und Sympathie für Schumann's Manfred unterlassen.

Wagner's „Faust-Ouvertüre" ist ein Stimmungsbild, die zum künstlerischen Abschluß gekommene Darlegung eines Seelenzustandes, oder des Motivs, durch das ein solcher geschaffen wird. Ihr Stoff ist nicht der dramatische Charakter eines Helden; nicht das, was einen solchen stempelt: eine That. (Wir verweisen auf Wagner's herrliches Vorwort zur Coriolan-Ouvertüre von Beethoven, das hier unerreichte Muster). Ihr Stoff ist ein Leiden; kein Privatleiden eines gewissen Faust, sondern ein Leiden allgemein menschlichen Inhaltes. Nicht der Goethe'sche Faust ist also der Held, sondern die Menschheit selbst. Wie nun der Wortdichter mit der Absicht der Darstellung eines allgemein menschlichen Gedankens auch das einzig mögliche Mittel derselben wählen mußte: die Wiederspiegelung desselben in einem bestimmten Individuellen, so hatte auch der Tondichter eine ähnliche Individualisirung mit gleicher Nothwendigkeit zu unternehmen, um seine Absicht zur möglichst ergreifenden Wirkung zu bringen. Das Nächstliegende war — es

[1] Ist nicht geschehen. — Einige Bemerkungen Liszt's über das Werk finden sich in seinem Briefwechsel mit Wagner Bd. I, S. 193.

kommt hierbei freilich sehr darauf an, für **wen** — ins eigene Ich die Faust-Stimmung aufzunehmen und den ganz subjectiven Reflex des Allgemeinen künstlerisch zu äußern. Der innere Drang, die tiefe Herzensnoth mußte hier gebieten. Man nenne den Namen eines hierzu berechtigteren, fatalistisch auserleseneren Künstlers, als den des an das Kreuz des Exils Geschlagenen!

Lesen wir die der oben angeführten Stelle vorangehenden Worte und unterstreichen wir die letzten Zeilen, in denen uns Faust nicht mehr als der Gelehrte, der Mann der Wissenschaft, sondern als der Künstler, Dichter erscheint:

Nur mit Entsetzen wach' ich Morgens auf,
Den Tag zu sehn, — — — — — —
Der selbst die Ahnung jeder Lust
Mit eigensinnigem Krittel mindert,
Die Schöpfung meiner regen Brust
Mit tausend Lebensfratzen hindert.

Wer in der Künstlerwelt durfte wohl mit größerem Rechte jene Worte in sich nachhallen lassen als der Autor seiner Faust-Ouvertüre? Dieses Recht des Künstlers, Erlebtes und Empfundenes solcher Art in seiner geweihten Offenbarungszunge auszusprechen, wird von jener Coterie, die sich plötzlich zu einem Kunstareopag zusammengeflickt hat, dem Tonkünstler heftig bestritten. „Heiter sei die Tonkunst", rufen alle Priester des Haydn'schen Götzendienstes, rufen sämmtliche Liebhaber der Dirne „Oper" ihnen nach. Nun erinnern wir uns eines gewissen Zusatzes zu jener Maxime, der vom „Ernst des Lebens" spricht. Da die „Kunst" nun aber das „Leben" des Künstlers ausmacht, so möchten wir wohl belehrt sein, wie [sich] beides auf einander reimen könne und wie weit unsere Befürchtung, der Tonkünstler im Speciellen werde hierdurch angewiesen, seine Stellung als die eines Hofnarren Sr. Majestät des Publikums, das sich unterhalten wolle, anzusehen, der Begründung entbehre. Berliner Kritiker sprachen es ganz naiv unverschämt aus (ihr musikalisches Verständniß erhielt sich auf dem Niveau des Ästhetischen), daß eine Musik, die sich die Aufgabe setzt, Lebensüberdruß zum Tonausdrucke zu bringen, den Hörer nothwendig verdrießen müsse. Ein einziger Mann, der seine

Stimme schon häufig zu Gunsten des beleidigten Menschenverstandes erhoben, Herr Dr. Kossak, opponirte der schäbigen Intoleranz mit Worten, die eine um so edlere Gesinnung verrathen, je weniger ihr Verfasser zu den enthusiastischen Verehrern der Wagner'schen Richtung zu zählen ist. Wir lassen dieselben folgen:

„Mit der Faust-Ouvertüre von Wagner wissen wir uns nach einmaligem Hören durchaus in kein leidliches subjectives Verhältniß zu setzen. Das Werk will uns anmuthen, nicht wie eine Ouvertüre, sondern wie eine Orchester-phantasie, eine instrumentale Paraphrase über einen lebensmüden Gedanken, den Faust in seinem Studirzimmer ausspricht. Wer von einer unseligen Stimmung befangen, ergriffen von einem wilden Wirbel des Hasses und der Liebe, nervös gereizt, plötzlich aus einem Nebenzimmer diese Musik hörte, müßte sich, dünkt uns, darin wiederfinden. Wir würden übrigens gar nichts damit gewinnen, wenn wir, auf solche Muthmaßungen hin, von dem Kunst-schönen reden und das Werk verdammen möchten; was im lebenden, schaffen-den Individuum steckt, will hinaus an das Licht; nicht die Kritik, son-dern der Weltgeist zeugt und begräbt Kunst und Künstler. Wir können und dürfen nicht das Recht des Individuums tödten; es ist das Mysterium seiner Natur, und keine Gewalt der Erde hat Macht darüber. Aber diese Federweisen, die wie die Gerichtsschreiber und Bauern vom Rath-hause der menschlichen Begebenheiten kommen und das: „ja, wenn dieses oder jenes geschehen wäre, oder geschähe" — debattiren, sind einmal die unfreiwilli-gen Komiker auf den Bühnen aller Künste."

Gegen den Ausdruck einer so unparteiischen Neutralität, sollte man vermeinen, wäre schlechterdings kein Einwand zu erheben gewesen. Wir können die für die Verhältnisse demüthigende Ver-sicherung geben, daß Dr. Kossak den kritischen Demagogen, der Masse gegenüber, mit dieser Erklärung eine Verwegenheit begangen hat, die, wenn er z. B. ein Auftreten als Componist beabsichtigte, ihm sicherlich schlecht bekommen würde. Welches andere Motiv aber wäre für die Anmaßung der kritischen „Weltgeist"losigkeit, im vorliegenden Falle „das Recht des Individuums zu tödten", auf-findbar, als das praktische, daß das heutige Geschlecht schlecht disponirt sei, ein Kunstwerk von so „düsterem" Charakter mit willigem Verständniß aufzunehmen, sich einem künstlerischen Genusse hinzugeben, der mit dem berüchtigten Begriff „Ohrenschmaus" allerdings so wenig gemeinsam hat als das Sacrament des Abend-mahls mit einem Gabelfrühstück? Hat die Mittheilung des Künst-

lers sich stets nur an den Haufen zu richten? Soll die künstlerische Darstellung des Dämonischen, das wahrhaftig nicht gleichbedeutend ist mit dem Unmenschlichen, verwehrt sein, weil die Schilderung höherer menschlicher Seelenstimmungen nur einem kleineren, auserwählten Theile zugänglich sein wird? Ist mit einer Faust-Ouvertüre dem Materialismus ein so folgendrohender Fehdehandschuh hingeworfen, daß die gefährdete Gemüthsruhe des Philisters derartigen Störungen eine kritische Barrière entgegenzusetzen hätte? Ist von dieser Seite zu befürchten, daß ein Componist Faust-Ouvertüren dutzendweise, wie Lieder ohne Worte, „liefern" könnte? Ein derartiges Orchesterstück wird natürlicherweise immer ein ἅπαξ λεγόμενον[1] bleiben, und der innerliche Ursprung desselben, die herzanstürmende Nothwendigkeit, aus welcher heraus der Dichter schuf, ertheilt ihm jene seltene Weihe, welche ein aus bloßem Künstlerspieltriebe (von Haus aus animalischer Natur) entstandenes Werk der Luxuskunst nie schmücken wird. Ein unvorbereitetes, großes Publikum, in dem halbgebildete Dilettanten das allzeit fertig raisonnirende Wort führen, wird beim ersten Mal diesen Weltunterschied nicht mehr herausahnen, als z. B. ein deutsches Parlament je im Stande sein würde, „das Vaterland zu retten". Das Völkchen spürt den Gott ebenso wenig wie den Teufel, wenn ihm das genaue Signalement nicht lange vorher eingeprägt worden ist. Und wenn die kritische Polizei von gänzlich vernagelten, geistig blinden Beamten ausgeübt wird, wie soll die vor allem Ernst des Lebens fluchtsüchtige Masse „Publikum" zu einem Schatten von Verständniß gelangen können? Wie lange Zeit hindurch hat ein Publikum, dem man den ersten Satz der fünften Symphonie getrost als Coriolan-Ouvertüre und umgekehrt hätte vorsetzen können, die ersten Sätze dieser und der neunten Symphonie von Beethoven nur geduldet, nur ertragen in der Erinnerung [und Erwartung des] Nachfolgenden, [wie] später aus anerzogener Pietät! Mit dem letztgenannten Stücke ist dies noch heute der Fall. Trägheit des Studiums mag wohl hauptsächlich die Schuld tragen, daß selbst competent vermeinte Musiker noch nicht in die, an Tiefe und Klar-

[1] Einmal Gesagtes.

heit gleich vollendete, Architektonik dieses Satzes einzudringen vermochten. Vor kurzem noch gab in einer preußischen Provinzialstadt ein Orchesterdirigent, dem man die Aufführung des Werkes zumuthete, die artige Antwort: „ach, die neunte — die versteht ja der zehnte unter uns nicht!“

Wir werden an den ersten Satz der neunten Symphonie unwillkürlich gemahnt durch die besondere Liebe, mit welcher Richard Wagner diesem Riesenwerke zugewandt ist. Bei seinem Pariser Aufenthalte, zur nämlichen Zeit, aus der die Conception der Faust-Ouvertüre stammt, copirte er für sich die Partitur des Werkes, welches Note für Note so wunderbar in seinem Gedächtniß haften blieb, daß er im Jahre 1846, als nach unendlicher Pause die neunte Symphonie durch sein Verdienst dem Dresdner Publikum gleichsam als Neuigkeit vorgeführt wurde, im Stande war, sämmtliche Proben auswendig zu leiten. — Seine bei dieser Gelegenheit nachgedichtete Erläuterung ist den Lesern zu genau bekannt, als daß es mehr als eines flüchtigen Hinweises bedürfte, welche (freie) Übersetzung dem herrschenden Hauptmotive des ersten Satzes darin gegeben ist. Aus der nämlichen Rede Faust's, dem er zu seiner Faust-Ouvertüre die angeführten Worte entnahm, glaubte er den entsprechenden Wortausdruck für die musikalische Stimmung Beethoven's zu finden in dem Pfeile: „Entbehren sollst du, sollst entbehren!“

So wurde dem Musiker Wagner gewissermaßen der allgemeine Goethe zu diesem bestimmten Beethoven, aus welchem er den anregenden, etwaige musikalische Scrupel niederschlagenden Keim zur eignen Schöpfung empfing. Mit dieser Behauptung möchten wir freilich zugleich eine Preisaufgabe für die geprüftesten Kammerjäger von Reminiscenzen verbinden, einen einzigen Zug von unpersönlichem Anlehnen aus der Wagner'schen Faust-Ouvertüre herauszufinden. Die historischen Schreier pflegen nämlich, trotz ihrer Forderung des „Anlehnens an die classischen Muster“, wenn sie bei einem neueren Meister eine Scheinspur von Stütze auf die alten zu gewahren glauben, sofort die Erklärung eines trügerischen Propheten in Bereitschaft zu haben. Die Sucht nach litterarischem Scandal macht aus der Benutzung eines gleichen Stoffes zu künstlerischer individueller Gestaltung ein Plagiatverbrechen. Welchem

Bellen und Beißen würde ferner — aus anderem Grunde — der Tondichter ausgesetzt sein, der es unternähme, einen „Don Juan", sei es dramatisch oder instrumental, zu componiren. Und doch — Vorurtheile bei Seite — kann es etwas Erlaubteres geben als das beispielsweise genannte Unternehmen, dessen Ausfall ja doch seine Richter immer finden wird?

Wagner's Faust-Ouvertüre wurzelt also gewissermaßen in Beethoven's neunter Symphonie, wie denn die Producte der neudeutschen Schule überhaupt diesen Ausgangspunkt vindiciren. Beethoven's letzte Werke gelten für uns nicht als der Grabstein seiner Schöpfungen, sondern als der besiegelnde Schlußstein derselben, der wiederum als der Fels erscheint, auf dessen Rücken sich ein neuer Bau musikalischen Lebens zu gründen hat. Auf welcher Seite ist wohl die größere Pietät? Bei einem solchen Glaubensbekenntniß kann allerdings die Frage nicht mehr für uns existiren, ob der Vorwurf, den sich Wagner zu seinem Tonstück gewählt hat, vereinbar ist mit dem, was die musikalische Ästhetik als die unübersteiglichen Schranken der Instrumentalmusik bezeichnen zu müssen glaubt. Gewiß wird jeder, der unserer Anschauung nicht zu ferne steht, auch ohne Kenntniß der Wagner'schen Tondichtung von vornherein zugestehen, daß der von Goethe mit praktischem Tacte nur gedrängt ausgesprochene Gedanke zur Darstellung in einer Sprache, welche das Idiom des erhöheten Gefühlsausdrucks ist, poetisch geeigneter war, als in der Wortsprache, wo in diesem Falle die breitere Ausführung zum Gebrauche eines erhöheten Verstandesausdrucks, also zu einem der Dichtkunst mehr oder minder fremden Philosophiren hätte verleiten können. Das triviale „Hineingeheimnissen" führt den Wortdichter zur — strenggenommen — unpoetischen Allegorie, die an den grübelnden Verstand vorzugsweise appellirt, während dem Tondichter eine Mystik zu Gebote steht, die der gebildeten Empfindung und Phantasie klar und verständlich ihr Leben zu offenbaren vermag.

Diese Mystik der Tonkunst findet in ihrem Ausdrucke zugleich die natürliche Verdolmetschung; die Hieroglyphen, von denen wir sprechen, enthalten in ihrer Erscheinung auch zugleich den Schlüssel, in ihrer Darlegung ihre Auslegung. Bei offenen Sinnen

Richard Strauss

ganz Wagner

und dem redlichen Willen, sich in den Gegenstand zu versenken, thätig zu genießen, wird niemand einen Irrgarten zu sehen glauben, zu welchem die zufällige Regung einer Neugierde nach dem belehrenden Faden suchen möchte. Gleiche Bewunderung und Verehrung desselben Kunstwerkes ferner implicirt noch nicht die Nothwendigkeit gleicher Motivirung dieser Verehrung, hebt die Mannigfaltigkeit derselben, die Freiheit individueller Auslegung nicht auf. Es liegt hierin gerade eines der vorzüglichsten Privilegien der Tonkunst. Ein und dasselbe Tonstück kann auf das nämliche Individuum zu verschiedenen Zeiten psychisch die entgegengesetzten Eindrücke üben, ohne daß eine noch so laxe Regel deren Vorherbestimmung normiren müßte. Ja, die nämliche Auffassung vermag im Resultate ganz verschiedene Seiten zu tangiren und dauernd nachzittern zu lassen. Herrscht der Eindruck der „Dissonanz" vor, so ist ebenso ein doppelter Modus möglich (wir stellen uns gegenwärtig ganz einseitig auf den subjectiven Standpunkt des Hörers): die Verdüsterung kann wohlthuend oder trübend wirken, stärkend oder erschlaffend; ist die Stimmung des Hörers dagegen so disponirt, daß das Moment der „Versöhnung" vorwaltend aufgenommen wird, so kann dieses letztere ebenso als rein und ungemischt, wie als mit der Bitterkeit und Ironie der Ergebung versetzt, erscheinen. Wäre hieraus nun zu folgern, daß das zur poetischen Würdigung und zum Genusse eines Tonkunstwerks erforderliche Herz und Ohr einem unbeschriebenen Blatte gleichen müsse? Welcher Eindruck weiter wäre nun als der maßgebende zu bezeichnen: der sogenannte reine, ästhetisch kalte, oder der leidenschaftlich erregte? Liegt vielleicht gerade hierin das Unterscheidungsmerkmal, die Grenzlinie des Classischen vom Romantischen? Beethoven gehört ja aber zu den Classikern, wenigstens in der dritten Symphonie; und man wird doch nicht in Abrede stellen, daß die Aufführung der „Eroica" nicht den „reinen" Eindruck einer Mozart'schen Symphonie, sondern einen leidenschaftlich erregteren hervorzubringen pflegt — abgesehen von den mehr oder weniger geräuschvollen Hervorbringungsmitteln dieses Eindrucks. Es wird daher wohl am besten sein, wir schütteln die Tyrannei jener von Schulmeister-Eunuchen erfundenen begriffsverwirrenden Kategorien ab und

mißbrauchen das vom antiken Ideal hergeleitete Postulat einer hellenischen Heiterkeit für die Tonkunst nicht weiter. Der von Wagner gewählte Vorwurf ist, sei er classisch oder unclassisch-romantisch, durch und durch musikalisch (man höre!); daß er demjenigen Theile des Publikums, dem z. B. Todesgedanken wegen der Gefahr einer Verdauungsstörung oder Nervenreizung widerwärtig und lästig erscheinen, nicht zusagen mag, kann uns nicht kümmern. „Es hört doch jeder nur, was er versteht", sagt Goethe. Wir fügen hinzu: es versteht auch jeder nur, wie er eben versteht. Aber auch der Umstand der Mannigfaltigkeit von Eindrucksmöglichkeiten braucht für uns kein zu erörterndes Dilemma zu werden. Wir haben diesen Punkt nur berührt, um den Verdacht abzuwenden, als beabsichtigten wir mit den nachfolgenden Bemerkungen über den stofflichen Gehalt und den formellen Bau des in Rede stehenden Kunstwerkes die Prätension, einen absolut gültigen Commentar der Intentionen des Componisten, eine Art Programm aufstellen zu wollen, das eine überflüssige, den letzteren sogar widersprechende Erläuterung sich zur Aufgabe machte.

Bei einer gewissen Classe specifischer Musiker nun haben wir mit der Faust-Ouvertüre eine eigenthümliche Erfahrung gemacht. Die[jenigen], welche von selbstischen Motiven weniger abgehalten [waren], den Componisten mit ihrer Fachanerkennung zu zieren, bisher aber ihre kritischen Couplets mit dem stereotypen Refrain, daß in Wagner's Musik zu wenig eigentliche (?) Musik enthalten sei, zu endigen pflegten, indem sie sich jedoch bereitwillig erklärten, dem Componisten ihre volle Hochachtung zu zollen, sobald derselbe nur den Beweis geliefert, daß er auch ein tüchtiges Streichquartett (oder Claviertrio) zu produciren befähigt sei*, [diese, sagen wir,] schienen uns von der Faust-Ouvertüre relativ erbaut zu sein und zu der Concession geneigt, daß die „Ouvertürenform" Wagner zugänglicher sei, als sie vermuthet. Es hält nicht schwer, die Erklärung hiervon zu finden. Diejenigen

* An den classischen, todten Gluck oder an den, in seinen reinen Instrumentalarbeiten von diesem specifisch-musikalischen Standpunkte aus, gewiß des Dilettantismus zu zeihenden C. M. v. Weber richtet man wohlbegreiflich derartige Vorwürfe nicht. Es liegt also in dem Angriffe auf Wagner eine Art Ehrenbezeugung. B.

specifischen Musiker, welche außerdem auch der Classe der specifisch ehrlichen Leute sich zuzählen dürfen, übertrugen auf die Erscheinung Wagner's dasselbe Mißtrauen, welches die vorangegangenen Erfolge jener industriellen Gaunerei, die sich der Kunst und Wissenschaft wie der profaneren Gebiete bemächtigt hatte, auch in dem Unbefangenen entzünden mußten. Auf der Oberfläche einseitiger Kenntnißnahme haftend, argwöhnten sie eine neue Art Speculation, eine neue Phrase (correspondirend mit der einer gewissen Litteratur der Gegenwart) und glaubten in dem Nicht-Wollen Wagner's eine latente unlautere Quelle des Nicht-Könnens zu entdecken. Mancher, dem wir aus dieser Classe begegnet, war im Geheimen von dem Glauben durchdrungen, Wagner hätte sein Ideal vom musikalischen Drama hauptsächlich deshalb construirt, weil er „Opern" habe componiren wollen (natürlich in der Absicht, ein berühmter und reicher Mann zu werden) und seine musikalische Technik und Erfindung nicht hingereicht hätten, in Nachfolge Mozart's oder Marschner's zu machen. Die neuen musikalischen Formen Wagner's entgingen der Beachtung, weil sie neu und gewissermaßen zu colossal waren. Wir erinnern hier nicht sowohl an die kunstvolle Vollendung des zweiten Finales im „Tannhäuser", dem seiner Zeit selbst Herr Professor Bischoff [1] Gerechtigkeit widerfahren ließ, als vielmehr z. B. an den ersten Act des „Lohengrin". Ist das nicht eine dramatische Symphonie aus einem Gusse, aus einer einheitlichen Form? Der Dichter legte hier dem Musiker die zwingende Nothwendigkeit auf, einen künstlerischen Tonbau aufzuführen, für den in solcher Breite der Entwickelung, in solcher Klimax der Durchführung, kein Vorbild existirte. Man studire diesen Theil einmal in seinen Grundzügen gewissenhaft durch, und man wird nicht wagen können zu läugnen, daß Wagner gerade in der Form hier ein wirklich Neues, ein, ohne alle Stütze auf Vorgängerschaft erreichtes, künstlerisches Ganze geschaffen hat. Freilich für die Leute des kurzen Athems und des kurzen Gesichts mag diese Überzeugung ihre Mühen haben. Wer sich an herkömmliches Maß und Elle anzuklammern genöthigt ist, wird mit seinem Horizonte nur bis zur Erkenntniß

[1] Ludw. Bischoff, Herausgeber der „Niederrheinischen Musik-Zeitung".

kurzer, kleiner Formen auskommen, und wer z. B. ein Opernfinale von Mozart als Muster einer dramatischen oder gar reinmusikalischen Form aufstellt (und das geschieht!), möge diese Anschauung erst rationell rechtfertigen, bevor wir ihm die Erklärung geben können, daß in seinem Wahnsinn auch nur eine Spur von Methode enthalten ist.[1]

Ohne nun eine Fehde gegen die classische Form des dramatischen Potpourris „Finale" weiter verfolgen zu wollen — so manche destructive Arbeit kann getrost dem Wirken der Zeit überlassen werden — müssen wir doch nochmals auf den schon berührten Rangunterschied des Tonsetzers vom Tondichter zurückkommen, der auch auf die Frage der „Form" seinen wesentlichen Eindruck übt. Dem „eigentlichen" Musiker wird der Unterschied freilich ein streitiger bleiben. Die Thätigkeit des Dichtens würde ihn in gewisser Art zu einer Selbstentäußerung bringen, ihn aus seinem specifischen Berufe heraustreiben: nach eingelernten Schulregeln mit Notenphantomen zu spielen und so die Gelehrsamkeit des Greises mit der Naivetät des Kindes möglichst zu vereinbaren. Die wahre künstlerische oder poetische Form in der Musik bedarf aber noch eines andern Richters als des specifischen Musikers. Der Tonsetzer hat das Vorrecht (!), sich mit diesem zu begnügen; der Tondichter appellirt aber ferner noch an das dichterische Mit- und Nachempfinden, also an einen Musiker, der noch etwas mehr und noch etwas Anderes ist als specifischer Musiker. Er macht sich anheischig, eine scheinbar doppelte Prüfung zu bestehen. Wenn diese zu dem nämlichen, zu einem gemeinsamen Resultate führt, dann ist er damit als Tondichter ohne Widerspruch sanctionirt, also zunächst durch Niemand Anderen als sich selbst. Herz und Kopf des Musikers, nicht letzterem allein, ebenso wenig als dem Gehörsinn des Laien, ist es gegeben, ihn als solchen zu erkennen. Die Form einer Tondichtung muß nicht blos als [ein] aus dem musikalischen Inhalte (mit dem Begriffe der Vollkommenheit) Erwachsenes

[1] Ohne Zweifel meint der Verfasser: wer ein beliebiges Opernfinale von Mozart als Muster aufstellt. Auf Schöpfungen wie das zweite Finale von „Figaro's Hochzeit", das Bülow selbst als ein dramatisch-musikalisches Meisterwerk in seiner Art zu bezeichnen pflegte, kann die obige Bemerkung nicht hinzielen.

erscheinen, sondern auch andererseits poetisch gerechtfertigt werden können, als wirklicher, erschöpfender, überzeugender Ausdruck einer poetischen Idee. (Empfindung, Stimmung). Das Immanente des Tonausdrucks muß sich gewissermaßen auch als ein Transcendentes, im Allgemeinen nicht an den bestimmten Tonausdruck Gebundenes erschauen lassen. Ein solches Verhältniß schiebt dem Kritiker keinen Riegel vor, im Gegentheil; nur macht es ihm seine Mühe etwas schwieriger. Jetzt muß er erst den Componisten verstehen lernen, bevor er ihn besprechen oder würdigen mag. Je mehr dabei die bisherigen Stützen alter Schulmeisteranschauungen und theoretischer Regeln (abgeleitet aus einem sicher doch nur fragmentarischen Theile der Musikgeschichte, der Werke der Vergangenheit), mit deren Hülfe ein subjectives zufälliges Gefallen oder Mißfallen sich doctrinär breit zu machen vermochte, sich untauglich erweisen werden, desto mehr wird das Individuelle zu seinem Rechte gelangen. Die „Classiker" werden also z. B. etwas mehr nöthig haben, als eine (relativ) neue Form mit dürren Worten als verwunderlich und bizarr zu bezeichnen und sie ohne Weiteres in Frage zu ziehen; die „Romantiker" werden, wenn ein Tondichter die Anwendung einer traditionellen Form für geeignet gefunden hat, nicht die Achseln zucken können, sobald kein Plagiat im höheren Sinne damit begangen worden ist.*

Wagner's Faust-Ouvertüre ist, wie wenige Werke der Gegenwart, geeignet, diese doppelte künstlerische Seite an sich beobachten und bewundern zu lassen. Nicht blos tonliches, sondern allgemein geistiges Leben durchströmt alle Adern ihrer Form. Jede Note ist mit Dichterblut geschrieben. Wenn also die „Lebensfratze" Kritik die Zahl der zur Aufnahme der Mittheilung dieses Werkes stimmungsgeneigten Künstler nicht bedeutend vermehren sollte, so würde sich diese Mittheilung zunächst nur auf eine Minorität von Musikern beschränken müssen — in dem Punkte der poetischen Auf-

* Es ist merkwürdig, aber bei der sinnlosen Trennung von Form und Inhalt erklärlich, daß das sonst vielfach gemißbrauchte Wort Plagiat so selten gegen diejenigen in Anwendung gekommen ist, die ihren musikalischen Gedanken(?)inhalt ausschließlich aus dem sclavischen Nachahmen, aus dem Wiederkäuen der überlieferten Formen geschöpft haben. B.

fassung. Die specifisch-musikalische betreffend, ist bereits bemerkt worden, daß ein oppositionelles Verhalten hier weniger zu befürchten ist, nicht sowohl wegen der Klarheit und Schönheit der Form, als vielmehr, weil dieselbe die Grenzen der den „Eigentlichen" zugänglicheren, reinen Instrumentalmusik vollkommen einhält. Wer Wagner's Ansichten auf diesem Gebiete einigermaßen kennt, wird hierdurch freilich von keinem Erstaunen betroffen werden können.

Das Werk hebt an mit einer sogenannten Introduction. Die Bedeutung, welche wir dieser geben, wird von dem Sinne abhängen, in welchem wir den musikalischen Hauptgedanken fassen, der, nach der Einleitung des ersten Tactes, im zweiten fragmentarisch (Contrabaß und Tuba), vollständiger in dem Eintritt der ersten Geigen (A Tact I und ff.) erscheint. Schon aus dem Vergleiche dieses Eintritts des Hauptmotives in der Introduction auf der Dominante mit seiner Erscheinung auf der Tonica im eigentlichen Allegro, wobei anfangs die große Secunde, erst bei der Steigerung in der Wiederkehr (S. 52 und 53) die schneidendere kleine Secunde gewählt ist, läßt sich diese Bedeutung erkennen. So sehr die ganze Einleitung den Charakter einer Exposition trägt, das Werk selbst gleichsam in nuce enthält, so grundverschieden stellt sich die Färbung des Hauptmotivs und seiner Begleiter im langsamen Satze von der des raschen heraus. Dieses Hauptmotiv erscheint dort gewissermaßen noch in einem Nebel, aus dem es sich mit seinem Drange an das Licht allmählich enthüllt. Der Dichter führt uns in die Werkstatt seines Geistes ein, indem er uns die Dämmerung der Geburt veranschaulicht, aus welcher jener Hauptgedanke anfangs wie in träumender Unbewußtheit erwacht, um nach und nach zu jener bewußtvoll dämonischen Macht anzuschwellen, welche ihren selbsttödtenden Sieg am Schlusse in zaubervollem letzten Verhallen feiert (S. 67 und 68). Im Anfange ist die Frage vorherrschend, und die endliche Bejahung hat viele Stadien zu durchlaufen, manchen Rückfall zu überwinden. Es erscheint unserer subjectiven Anschauung natürlich, in diesem Hauptmotive anfangs die todesdurstige Sehnsucht zu lesen, welche den vom Leben Betrogenen, eines unfruchtbaren Kampfes Müden nach der einzigen Erlösung suchen läßt, die ihm werden kann. Zweifel und Unschlüssigkeit

trennen ihn noch von dem Ergreifen des Mittels, das die Befreiung aller Qual verspricht, aber auf eine neue Frage hinweist: auf die große Frage, ob die Flucht an das Thor des Jenseits nicht der Tausch von Scylla gegen Charybdis zu werden droht; ob dieses Jenseits nicht als ein Riesenmakrokosmus der nämlichen Leiden sich offenbaren mag, gegen welchen Bürden des Lebens als matte Miniatur verschwinden würden. Nicht lange vermag die einseitig vage Phantasie mit den unselbständigen Schlacken eingeimpften Schreckens in diesem Zaudern gebannt zu bleiben: ein Faust ist kein Mann der bleichen Furcht; der plötzlich erwachte Wunsch nach dem Nichtmehrsein ist kein Product augenblicklicher Laune: unendlich lange und schmerzlich ist er vorbereitet worden. Ewigkeiten von Minuten Leidens haben ihn genährt und groß gezogen. Er ist ein Resultat der ganzen Entwicklung, der ganzen Erfahrung, eine vollendete Thatsache, unumstößlich und unwandelbar wie die Motive, welche ihn dazu gestempelt. Diese Einsicht, diese trostlose Gewißheit kann nicht lange zögern, sich dem Gefühle, aus welchem sie stammt, auf das überzeugendste darzulegen. Aber die ihr innewohnende fatalistische Kraft muß sich erst durch einen neuen schmerzlichen Kampf bewähren. Für den Augenblick muß sie verstummen, um dem freien Prüfen alles dessen Platz zu machen, was sie etwa verneinen oder umschlagen lassen könnte. Ein Sieg ohne Gegner, durch List, durch momentane Überraschung, wäre kein Sieg. Alles noch scheinbar Lebendige, noch Dauerfähige im Individuum muß sich gegen sie empören und sein Anrecht geltend machen. War Furcht und banger Zweifel für eine erhabenere Natur ein unwürdiges Motiv, so sind doch edlere vorhanden, die den Kampf aufnehmen können. Das Leben sei also noch einmal in Gedanken wiedergelebt, recapitulirt. Manch lieblich lockendes Bild erscheint vor dem inneren Auge, und die Erinnerung läßt den schönen verflossenen Augenblick länger vielleicht weilen, als die Wirklichkeit ihn zu fesseln vermochte. Aber auch der wache, idealisirende Traum vermag nicht zu verhehlen, welchen Ausgang düsterer Wandlung jene Bilder genommen haben.

Neuer wilder Schmerz über die Enttäuschung, [über] die höhnende Verzerrung, über die so geringfügige Entgeltung der vielen herben und bitteren Erfahrungen, über die unmäßige Überwucherung der

Dornen gegen die spärlichen Rosen, bricht hervor. Er kennt kein Maß und Ziel mehr. War der Wunsch nach dem Ende früher mehr dem grübelnden Nachdenken, dem kälteren Sinnen entsprossen und angehörig, so wird er jetzt auf das heftigste und stachelndste durch die bewußt gewordene Empfindung gesteigert. Seine Macht wird unaufhaltsam und ohne jeden Rückhalt potenzirt durch alles Dasjenige, was vorher aufgerufen und beschworen wurde, ihm zum Gegengewicht zu dienen. Das schlimme Gegengift verbindet sich mit dem vermeintlichen Feinde. Kein Kampf ist's mehr zu nennen, den die beiden Elemente* dicht geschlossen an einander zu führen scheinen: ein gemeinsames Wirken, eine gleiche Tendenz beseelt ihr riesiges Wachsen, beschleunigt die — Katastrophe, wenn man so sagen will. Nun ist — Ruhe. Das brechende, sterbende Auge verklärt sich mit einem milden Lächeln der Versöhnung, als das Gefürchtete und Ersehnte, das Unausbleibliche sich erfüllt, als der Vorhang fällt.

Der Versuch, welchen wir gemacht, in kurzen Strichen den Entwicklungsgang des Hauptmotives anzudeuten, soll, wie bereits bemerkt, sich durchaus nicht abwehrend und ausschließend gegen andere Interpretationen desselben verhalten. Es war uns nur darum zu thun, zu zeigen, wie der künstlerische Organismus des Werkes in allen seinen Gliedern der Einheit des Gedankens, durch die Mannigfaltigkeit seiner Ausdrucksphasen hindurch, zum Träger dient. Unsere persönliche Auffassung hat wenigstens nichts Willkürliches an sich, da sie aus der rückhaltlosen Hingebung an den Eindruck des Ganzen wie des Specialcharakters der einzelnen Partien (im Zusammenhange ihrer Beziehungen zum Hauptmotive) geschöpft ist. Deßhalb glauben wir aber andererseits keinen ernstlichen Einwand für unsere Erläuterung befürchten zu können, am wenigsten den Vorwurf, welchen z. B. der Herr der Ratten im Goethe'schen Gedicht dem Helden macht: „daß ja der braune Saft nicht ausgetrunken worden ist", und daher der, von uns dem Ausgange gegebene Sinn in directem Widerspruche mit dem von Goethe gesetzten deus ex machina: „Ostergeläute" zu der mit dem musikalischen Stimmungsgemälde so verwandten Schlußscene des ersten Actes befindlich ist. Wir wieder-

* Man vergleiche S. 58ff. der Partitur. B.

holen es: Wagner's (Eine) Faustouvertüre ist keine dramatische Ouvertüre wie die Beethoven'sche [zum] Coriolan. Goethe's Faust ist ein Epos, und es war unmöglich ihm den Extract einer, zur tonlichen Darstellung geeigneten, resümirenden Scene zu entlehnen. Aber selbst bei der Wahl der Vergiftungsscene konnte ein dramatisch so äußerliches und unberechtigtes Motiv wie jene zufälligen Glockentöne, dem Tondichter keinen Stoff zur Benutzung bieten. Es thut uns darum leid, in dem verklingenden weichen Dur-Schlusse der Ouvertüre nichts weniger, als etwa die Übersetzung der Worte:

„Die Thräne quillt, die Erde hat mich wieder"

lesen zu können.

Wir kehren zur musikalischen Betrachtung zurück.

Dem Hauptgedanken, welcher sogleich mit der Centnerwucht seines Druckes sich ankündigt, gesellen sich zwei Sechzehntheilfiguren (im Allegro zu Achteln umgewandelt, woraus jedoch noch kein Schluß auf das Tempo zu ziehen ist, das ein mehr als doppelt bewegtes wird), welche durch die Originalität ihrer Windungen ihre motivische Bedeutung errathen lassen und gleichsam in einem Verhältniß von Frage und Antwort stehen. Die erstere, aufsteigend, zeigt sich durchgängig auf einer harmonischen Grundlage basirt, während die letztere ohne die geheimnißvollen Wechselbeziehungen von Dominanten- und vermindertem Septimenaccord, auf welche sie auch ohne Begleitung hinweist, nicht denkbar ist. Diese eigenthümlich schillernde Folge chromatischer, aber sehr ausdrucksvoller Natur, ist im tiefen Register drei Fagotten, denen der Contrabaß eine noch unbeweglichere Stütze bietet, anvertraut, während Violoncell, Bratschen und zweite Geigen sich in die Fortführung der Figur theilen. Der Grundbaß ist dabei vollkommen thematisch gehalten; in mehrfacher Vergrößerung hält er den Hauptgedanken fest wie eine Beute, die nicht entrinnen soll. Ein Paukenwirbel im Pianissimo, dem im vierten Tacte zwei tiefe Hörner mit der Tonica (D) ein eigenes Streiflicht verleihen, vollenden den wunderbaren Eindruck dieser ersten sieben Tacte, in welchem uns die Bedeutung des Gis im Contrabasse an und für sich noch zu frappiren hat, da es uns auf die große Fermate (S. 40) gewissermaßen vorbereitet, wo auf dem

As der Tuba in den Blechinstrumenten das Forte des scheinbaren Secundenaccords eine so großartige und inhaltschwere Pause eintreten läßt. Eine weit näher liegende und thematisch viel ausgeprägtere Analogie mit der eben angeführten Stelle ist freilich auf S. 7 und 8 ausgesprochen; wir hatten hier eben mehr die ästhetische Seite im Ohr. — Die erste Violine nimmt nun mit ihrem ersten Einsatz das Grundmotiv auf. Die Einsamkeit dieser Phrase ist sehr geeignet, ihren schwermüthigen, hinbrütenden Charakter wirksam hervorzuheben. Auf die Schlußnote tritt in der Bratsche wieder jene erste fragende Figur auf, die, ursprünglich mit dem Vortrag in paarweise gebundenen Segmenten, später zu den überraschendsten Metamorphosen führt. Dazu ertönt in sämmtlichen hohen Rohrbläsern ein durchdringender Klagelaut, ebenso einfach als ausdrucksreich, bei dessen höchster Anschwellung Bässe und Violoncelle die erste Nebenfigur im Decrescendo wiederbringen. Die nächstfolgenden Tacte (S. 13 und 14)[1] wiederholen, in der Steigerung einer Quarte höher, diese letzte Phrase, auf deren nochmals ersterbenden Aushauch, unter dem Orgelpunct-Tremolo der A-Pauke, die zweite Nebenfigur ihre wundersamen Schlangenwindungen in einem viertactigen Crescendo fortsetzt, bei welchem die Contrabässe einen bedeutungsvollen chromatischen Gang aufwärts in allmählicher Verkleinerung der Schlußnoten des Hauptgedankens ausführen. Die Mittelstimmen sind wieder den drei Fagotten sowie getheilten Violoncellen und Bratschen, in abgesetzten Tremulandos zugetheilt. Das Crescendo läuft nach Art mancher Beethoven'schen in ein Piano aus, das aber durch den frischen Eintritt der Holzbläser, verbunden mit den vier Hörnern, auf dem Quartsextaccord von D dur zu einem sanft erhellenden Sonnenblick sich gestaltet. Ein neues melodisches Motiv erklingt voll seelischen Feuers, begleitet von einer neuen dritten Figur der Streichinstrumente, deren eigenthümliche, schwungvolle Grazie die hierin so meisterlich gewandte Hand des Autors sofort kenntlich macht. Dieses Motiv, welches später im Allegro (S. 28) den sogenannten Durchführungstheil übernimmt, konnte hier in der Ein-

[1] Soll heißen: Seite 4.

leitung nur als flüchtig skizzirt erscheinen. Der Umschlag des anmuthig Erfrischenden in sein so nahes Gegentheil wird beeilt. Auf dem verminderten Septimenaccord c, es, fis, a, einem gemeinsamen Schreckensschrei der Bläser, zu dem sich auch zum ersten Male die Trompeten vereinen, bringen die Bässe auf's Neue ein Stück jener ersten Figur, in doppelt rascher Bewegung und vervielfältigter Wiederholung, das erste Mal in unerbittlichem staccato, das zweite Mal beim Übergange zur Ermattung legato grollend. Durch enharmonische Verwechslung wird die Schlußnote dieses verminderten Septimenaccords in der Baßfigur aus Es zum Dis (Sextaccord von H). Unter der discreten Harmonie verwandter Bläser erklingt in der Hoboe eine kurze Phrase der Ermattung, der Ergebung, die nach Emoll führt. Auch diese Phrase kehrt im Allegro (S. 40)[1] von der Flöte wieder, unter ganz analogen Vor- und Nachsätzen. Die zwei folgenden Tacte moduliren nach der Dominante A zurück, ebenso interessant als klar und ruhig, gleichsam in Seufzern der Bläser, welche durch aphoristische Rückungen des ersten Figurationsmotives in den Streichinstrumenten weniger unterbrochen als vermittelt werden. Der Hauptgedanke erscheint wieder einsam in der ersten Geige, wo möglich noch trüber als das erste Mal; das Violoncell löst ihn ab, gewissermaßen in der Umkehrung — ein zweischneidiges Schwert — und auf der Note B angelangt, läßt es diese drohend anschwellen bis zu einem kurzen Fortissimo des Adur-Accords, der auf dem zweiten Sechzehntheil des letzten Tactes, nach dem Vorschlag der Pauke mit ungemeiner rhythmischer Kraft die Einleitung schließt.

Wir haben uns mit Absicht so lange bei dieser Introduction aufgehalten, weil wir eine ähnlich meisterhafte Exposition bei irgend einem Instrumentalwerke dieser Gattung, ohne Ausnahme, nicht angetroffen haben. Wir setzen voraus, daß das Interesse der Leser die Mühe der Hinzunahme der Partitur nicht scheuen wird, um zu einer klareren Übersicht zu gelangen. Man vergleiche die Skizze mit der Ausführung. Kein Tact, keine Note in dieser Introduction ist un-

Leonoren-Ouvertüre!

[1] Soll heißen: Seite 41.

wesentlich; jede Einzelnheit hat ihre Bedeutung, die sich in dem Allegrosatze bewährt und rechtfertigt. Es ist nicht möglich, formell einheitlicher, organischer zu schaffen, als Wagner es in der Faust-Ouvertüre gethan. Nun setze man irgend welche beliebte „classische“ Ouvertüre mit „Introduction“ an die Seite und unternehme es zu beweisen, daß dieselbe gegen Wagner's Tondichtung auch formell nicht in Schatten tritt. Nehmen wir z. B. Cherubini's allgemein bewunderte Ouvertüren zur Hand; verweilen wir bei einer der reizendsten und erquickendsten, der Abencerragen-Ouvertüre. Hier haben wir auch eine Introduction, eine relativ recht barmherzig kurze; aber welche Ewigkeit währt sie! Das soll Musik sein! Wüste Pausen, nichts als fortwährend unterbrochenes Ansetzen, lauter Phrasen ohne Pointe, Spannung ohne allen bestimmten Inhalt, organisirtes Instrumentenstimmen, Begleitung zum Stuhlrücken der Zuhörer, in Musik gesetzte Unterhaltung im Styl etwa von . . . „es geht an“, „man scheint wirklich anzufangen“ — „Hört!“ „St“ „Horcht, St!“ — Der andächtige Zuhörer wird in eine Steppe geführt, durch die er allerdings später zu einem anmuthigen Blumengarten gelangt; aber wozu der häßliche Introitus? Wozu ferner in einer anderen, der Ouvertüre zum „Wasserträger“, die hübsche und interessante Musik der Einleitung, die in so gar keinem thematischen Zusammenhange mit dem eigentlichen Satze selbst steht? Wo ist die Nothwendigkeit vorhanden, daß auf solche vage Vorbereitung (?) gerade dieser und nicht ein anderer Allegrosatz folgen müßte? Dergleichen Tonspielerei, wo das Spiel wahrhaftig anfängt bedenklich zu werden, wird aber von den kritischen Bütteln als „classisch“ angebetet und heuchlerisch gepriesen, um den Zoll der Anerkennung zu versagen, welche freudig und willig einem so meisterhaften Prologe, wie dem der Wagner'schen Faust-Ouvertüre, darzubringen wäre.

Das Allegro wird mit dem Hauptgedanken, der nun zuerst auf der Tonica erscheint, eröffnet, wiederum von den ersten Geigen mit tiefen Hörnern und Fagotten zu einem leisen Paukenwirbel, doch anfangs noch in ruhiger Fassung. Eine Verlängerung im fünften Tacte wird noch nicht weiter ausgesponnen, sondern abermals durch die begleitende erste Figur unterbrochen, die in neuen Fortschreitungen wieder an jenem unheimlichen Gis im Basse an-

langt, auf dessen Quintsextenharmonie (gis, d, e, b) in einem fünftactigen Crescendo die sämmtlichen Saiteninstrumente, unter immer drängenderen Stößen der Bläser, zur Aufnahme der sehr wesentlichen zweiten Nebenfigur, die einen stürmischeren Charakter annimmt, weiter schreiten. Neues Ansetzen der ersten Figur, zu welcher der wiederholte Klagelaut der Rohrbläser erklingt, auf dessen Endnote ein schwungvoller chromatischer Lauf die Steigerung vollbringt, welche den Hauptgedanken, in doppelt rascher Bewegung und im Fortissimo, zum ersten scharfen und bestimmten Auftreten bringt. Wohl gemerkt, wirkt bei diesem Tutti zwar die Tuba zur Baßverstärkung mit, nicht aber die Dreizahl der Posaunen, welche eine sehr discrete Rolle spielt und erst im letzten Drittel des Werkes ihre eherne Zunge bewegt. In diesem Dmoll-Fortissimo von 17 Tacten schafft die erste Figur, zur Bildung einer neuen Phrase, sich ein rhythmisch schroff accentuirtes Nebenmotiv zur ergänzenden Antithese, das kurz darauf nach errungener Selbständigkeit diese Periode zum Abschluß bringt. Hierauf folgt ein freier Überlieferungssatz zu dem zweiten Hauptmotive (Nebenthema), der in sehr wohlthuender Weise mit drei sechstactigen Perioden innigen und empfindungsvollen Gesanges beginnt, deren Hauptbestandtheile ihren Ursprung dem Hauptgedanken und einer am Schlusse der Einleitung (vgl. S. 8, Tact 1) erwähnten kürzeren melodischen Phrase verdanken. Die darauf folgenden sechzehn Tacte (es liegt ein großer Reiz in dem Wechsel der sechs- und viertactigen Perioden) geben eine höchst interessante Durchführung der beiden Begleiter des Hauptgedankens, der in den Flöten schmerzlich zuckend zu den Figurationen der Streichinstrumente ertönt. Die vier folgenden Tacte bringen in einem schnell abnehmenden Forte ein Fragment des Hauptgedankens, der sich gleichsam noch einmal bäumt, um ohnmächtig zu brechen vor dem neuen Bilde, das sich nun entrollen soll. Das zweite Motiv (Fdur S. 23) ist ein breiter, edler und ausdrucksvoller Gesang, in seinem Umfang durch und durch Instrumentalmelodie, aber eine ganz entzückende, hinreißende Melodie. Es hebt in den weichen Bläsern an, und wir können hier die meisterliche Instrumentirung nicht genug bewundern, die mit den einfachsten Mitteln so herrliche Farben auszugießen

versteht. Der Nachsatz ist unruhigerer, polyphonerer Natur; die Imitationen eines ausdrucksvollen dreitactigen Nebenmotives, zu welchen die Bratsche eine Erinnerung an die erste Bewegungsfigur eindrängt, leiten sehr duftig und klar zur Wiederholung des Vordersatzes in A dur von dem Streichquartette über. Der Nachsatz, obwohl dem ersteren ganz analog, nimmt diesmal eine weit mildere und verklärtere Physiognomie an. Das Zeitmaß wird von hier an allmählich bedeutend zurückgehalten: A dur kehrt zu F zurück. Der melodische Faden spinnt sich immer weiter. Mit einer höchst anmuthigen neuen melodischen Phrase*, erst von der Oboe, dann von der Clarinette getragen, verstummen die Bläser völlig. Die Geigen singen weiter, halten die zauberische Stimmung fest bis zum letzten Verhallen. Die letzten vierzehn Tacte müssen Jeden ergreifen, der die Macht der Musik nicht für ein Vorurtheil ansieht. Man nenne uns (mit Ausnahme Derer, die man uns keinesfalls nennen wird) einen Componisten, der eine solche wunderbar rührende Melodik besitzt! — Mit dem letzten Austräumen des zweiten Gedankens beginnt der sogenannte Durchführungssatz, Zwischensatz, oder vielmehr der erste Theil desselben; er basirt auf einem dritten Motive, dem wir bereits in der Introduction auf dem Quartsextaccord von D dur begegneten (S. 6), und das von einer anmuthigen Wellenfigur der Geigen und Violoncelle (getheilt) umspielt wird. Seine Dauer von über sechzig Tacten erscheint um so weniger als übermäßig, da neben dem Reichthum an interessanter Modulation und der kunstvollen Instrumentirung in diesem Satze Dasjenige musikalisch dargestellt wird, was wir in der ästhetischen Erläuterung als die Metamorphose der sanften, heiteren Bilder, welche Phantasie und Erinnerung wachrufen, in grauen- und schreckenvollen Mahnungen an die gegenwärtige Wirklichkeit bezeichnet haben. Der Verlauf der Wandlung ist ein höchst interessanter; dichter und dichter fällt der schwarze Schleier hüllend und deckend herab. Grell wirken hier und da einzelne Lücken des freundlichen Lichtes. Drohender und immer drohender werden die anfangs so schmeichelnden Varia-

* Wir bedienen uns häufig des Wortes „Phrase“; es geschieht dies natürlich im Sinne: melodischer Abschnitt, nicht aber im verrufenen Aftersinne des Wortes. B.

tionen des dritten Figurationsmotives unter der Beimischung des ersteren, dissonirender und wilder harmonisirt die anmuthigen Intervalle des dritten melodischen Motives, die jetzt in geschlossenen Accorden vorwärts schreiten und auf jenem unheimlichen Gis (gis, d, f, b) einen Augenblick ausruhen, um unter den Läufen der Saiteninstrumente sich in den klaffenden Abgrund des Quartsext-accordes von Dmoll zu stürzen, wo dieses Motiv seine Wandlung in grauenvoller Pracht entfaltet. Auf dem im siebenten Tacte (S. 39) einschlagenden verminderten Septimenaccord (D, f, gis, h) ertönen zum ersten Male die Posaunen, ohne jedoch die folgenden fünf verzweifelt rückenden Schläge zu unterstützen, welche, plötzlich abbrechend, auf der bereits erwähnten merkwürdigen Fermate endigen, in welcher der Secundenaccord auf As unter dem anfangs heftig grollenden Staccato der Bässe mit der ersten Figur (analog mit S. 7) bis zum Pianissimo verklingt. — Dieser Accord hat zu einem merkwürdigen Instrumentaleffecte Anlaß gegeben. Er ist folgendermaßen gelegt: Tuba As; darüber drei Fagotte tief B in der Octave, zwei D-Hörner und zwei F-Hörner je ihre Tonica ebenfalls in der tiefsten Octave aushaltend. Ein Berliner Kritiker hatte den Accord richtig gehört und ließ sich, im Stolz darüber, zu folgender beispiellos lächerlichen Expectoration hinreißen: „Was meint Ihr wohl", rief er ungefähr aus, „wie dieser Wagner die ewigen Gesetze der Harmonie tractirt? Denkt Euch, all ihr Conservatoriumsschüler, auf diesen Secundenaccord, der sich doch nach göttlichen und menschlichen Gesetzen nach Es dur auflösen muß, bringt dieser Wagner nach kurzer Pause E, sage E dur!" Dieser Kritiker gehört merkwürdiger Weise zu denjenigen Leuten, denen seit Langem das Verständniß der neunten Symphonie aufgegangen ist; der wahnsinnige Fanatismus, der ihn gegen die Persönlichkeit Wagner's erfüllt, gibt die einzig mögliche Erklärung solcher Untreue gegen sich selbst. Wir brauchen nicht zu fürchten, daß unsere Leser, mit aufgeschlagener Partitur, in die Rathlosigkeit des Berliner Kritikers verfallen werden. Jenes As haben wir im Grunde gleichbedeutend mit dem unheimlichen Gis erkannt, dem wir öfters begegnet sind. Die enharmonische Verwechslung gibt die Terz des E dur-Accordes; der Übergang von b nach h, wie der von f nach e, ist das Ein-

fachste, was sich denken läßt. Aber auch die vierte Note setzt uns in keine Verlegenheit; d wird nach kurzem Aufenthalt als Septime in die Terz von Amoll leiten. Daß dessenungeachtet der Eindruck dieses Überganges, ungeachtet der langen Pause, ein schroffer, d. h. frappirender bleiben muß, ist eben die Absicht des Componisten gewesen. Wir sind an den Wendepunkt des Ganzen angelangt; der Sieg des Hauptgedankens ist entschieden, trotzdem derselbe in zeitweilige Vergessenheit gerathen ist. Die vorbereitenden Bedingungen für seinen erneuten und entschiedeneren Eintritt sind gewonnen durch den Umschlag, den die anderen Motive erlitten. — Die der Pause folgenden 22 Tacte sind eine Ausführung der Skizze, welche wir am Schlusse der Einleitung betrachtet haben, nur in unendlicher Vergrößerung. Es ist das letzte Nachzittern der gebrochenen Erinnerungswehmuth. Die Bässe führen den Hauptgedanken auf a, in der ursprünglichen Gestalt (nicht in der Verkleinerung des Forte), wieder vor; die erste Note erhält einen eigenthümlichen Accent durch den scharf markirten Rhythmus des Blechs im Piano, Dmoll-Accord (S. 43). Die Violoncelle, vier Tacte später die Bratschen, nehmen ihn mit der Nachahmung im Dominantenfortschritt ablösend auf. Aber schon zu dem Eintritte der Celli erscheint die erste Figur und macht ihr altes Anrecht der Begleitung des Hauptgedankens in neuer Form geltend. Die erste Hoboe, im Vereine mit der in gleicher Bewegung harmonisch füllenden zweiten Hoboe und den Clarinetten, trägt sie in spitzem, höhnendem Staccato vor. Später folgen Flöten und Fagotte, bald darauf Hörner und Trompeten, alle anfangs im Pianissimo. Wie das kunstvoll gesetzt ist! Wer wäre wohl auf die kühne und so überaus glückliche Combination der originellen Farbenmischung zweier Trompeten mit zwei Flöten und Piccolo (in weiter Lage) gekommen, als Der, dessen vorliegendes Werk geeignet ist, einen ganzen Instrumentirungscursus praktisch zu lehren! Nachdem der Hauptgedanke wieder mit einer höchst wirkungsvollen Verkleinerung auf Gdur abgeschlossen hat, tritt zu dem in den Bläsern fortgeführten Staccato des ersten Figurationsmotives nun wieder das zweite (gebunden) in den Streichinstrumenten contrastirend und ablösend in dem anfänglichen Verhältniß von Frage und Antwort hinzu, und es baut

sich nun, unter der Mitwirkung der der zweiten Figur zu Grunde liegenden geheimnißvollen Wechselharmonien (von Dominanten- und vermindertem Septimenaccord) ein Steigerungssatz auf, dessen Tendenz auf das Hauptthema des Allegro immer klarer zum Bewußtsein kommt. Alle Kräfte des Orchesters werden erweckt; jedes einzelne Glied wird vom Fieber erfaßt und strömt, fortgerissen vom allgemeinen Wirbel, der sich auf dem Orgelpunkte a (S. 49) mit der, den chromatischen Gängen zu Grunde liegenden Harmonie Dmoll, durch den Accord c, dis, fis, a in den Quintsextaccord cis, e, g, a ergießt, der Wiederkehr des Hauptthemas entgegen. Dieses erscheint ähnlich wie das erste Mal (S. 15), nur riesig potenzirt. Namentlich erreicht es vom fünften Tacte an einen noch ungeahnten Gipfelpunkt. Posaunen und Tuba bringen den Hauptgedanken — eine Umkehrung des ersten Octavensprungs ist zu beachten — auf a in seinem natürlichen Zeitmaße, aber mit einer nach der Tonica abschließenden Erweiterung, die neu ist. Es ist dies vollkommen das thematische Verfahren, wie es sich bei Beethoven im ersten Satze der „Eroica" nachweisen läßt. Den begleitenden zwei Figurationsmotiven wird gleiche Erweiterung zu Theil; auch sie erscheinen riesig potenzirt. Die folgenden zwanzig Tacte rauben uns die gewährte Befriedigung nicht. Ein ungestörter Fluß treibt uns weiter. Colossale Gegenbewegungen der Bässe treten zu der dem Hauptthema bereits das erste Mal (S. 17) einverleibten zweitactigen Phrase hinzu, Riesenarme streiten miteinander und prüfen ihre Kraft. Die Richard Wagner eigenthümliche Orchestrirung — gleichsam nach Gruppen der verwandten Instrumente — zeigt sich hier im glänzendsten Lichte. Nach dem letzten kräftigen Dominantaccord hebt nun (S. 58) das zweite melodiöse Hauptthema an in Ddur, aber unter fortwährender, nur hier und da im Grade gedämpfter Bewegung der Streichinstrumente, in rastlosem Anschwellen und Abnehmen; die feindlichen Nebenmotive des ersten Hauptgedankens bemächtigen sich der geringsten Pause, um ihren Mollcharakter geltend zu machen; die Mittel sind nicht geschont, rhythmische Keulenschläge waren am Platze. Das zweite Nebenthema sucht neue Bundesgenossen, recrutirt unter anderen melodischen Nebenmotiven, was ihm nur Beistand leisten kann gegen den siegesgewohnten

und triumphirensungeduldigen ersten Hauptgedanken. Umsonst! Immer brechen die Anstrengungen zusammen. Endlich fügt sich der Gegner. Gegenüber dem unerwehrbaren Sturme wagt er nur noch die trostlose Klage, und mit dieser verschmelzen sich die letzten ersterbenden Regungen der kämpfenden Begleiter des Hauptgedankens, der nach seinem persönlichen Siege vorläufig vom Schauplatz abgegangen ist. Der D moll-Accord, vier Tacte Tutti, vom Pianissimo zum heftigsten Fortissimo anschwellend und ebenso zurücksinkend, schließt diese großartig erschütternde Scene, die ein volles Eigenthum des Instrumentaltondichters Wagner ist und bleibt. Aber die erste Violine tritt aus diesem Schlußaccord langsam heraus und, auf dem d ruhen bleibend, singt sie wie in der Einleitung noch einmal das Hauptmotiv, dessen Endnote cis von dem ersten Fagott aufgenommen wird, und durch langgehaltene, wunderbar ergreifende Harmonien der weichen Bläser (zu denen auch Trompeten im Pianissimo sich vereinen) den Ddur-Dreiklang erreicht, der in einer melodischen Phrase der Flöte zum Abschlusse gereift wird; auf diesem bringen die ersten Geigen in durchsichtiger Verklärung noch als Finalphrase jenes unvergeßliche dritte Figurationsmotiv, das, in der Einleitung angedeutet, im Durchführungssatze eine so große Rolle gespielt hatte. Aufsteigend bis zum hohen Fis halten sie diese Noten während des von den Bläsern in hoher Lage mehrmals wiederholten Einsatzes des letzten Ddur-Dreiklangs aus.

Es würde zu weitläufig sein, die ästhetische Erläuterung, welche wir dem Schlusse gaben, hier zu wiederholen, um dieselbe an der specifisch musikalischen Probe zu rechtfertigen. Die Schilderung von reinen Instrumentalwerken ohne Hinzufügung von Notenbeispielen und trockener Bezifferung und Classificirung der einzelnen Themen hat etwas Mißliches. Wir haben versucht, dieser letzteren entrathen zu können, freilich mit der Forderung, die Partitur des Werkes zur Hand zu nehmen; eine Forderung, die der specifische Musiker nicht unterlassen wird zu erfüllen, wenn es ihm darum zu thun ist, [sich] ein freies, gewissenhaftes Urtheil zu bilden. Wir glauben, daß Diejenigen, welchen die Ouvertüren zu „Tannhäuser“ und „Holländer“, das Vorspiel zu „Lohengrin“ über den Instrumentalcomponisten die Augen noch nicht geöffnet haben, an

der Faust-Ouvertüre vorzügliche Gelegenheit finden werden, sich den Staar stechen zu lassen. Und nun bitten wir schließlich hartnäckige Gegner, denen auch ein motivirter Enthusiasmus für einen Lebenden antipathisch erscheinen mag, zu entgegnen, was sie können, und uns gefälligst — aber mit stichhaltigen Gründen — zu belehren, daß wir Unrecht haben, Richard Wagner für das zu halten, wofür wir ihn unter Anderem erklären: als einen der wenigen legitimen Erben und Nachfolger des incarnirten Musikgottessohnes Beethoven.

Hans von Bülow.

Heinrich Dorn.[1]

Ein Tag in Rußland.

Komische Oper in drei Acten, nach dem Französischen von J. C. Grünbaum. Musik von H. Dorn.

[Zum ersten Mal im Kgl. Opernhaus zu Berlin aufgeführt am 19. Dec. 1856.]

[Neue Berliner Musikzeitung. Elfter Jahrgang, Nr. 2, den 7. Jan. 1857.]

Die patriotischen Klagen über den Mangel eines guten deutschen Lustspiels, einer guten deutschen komischen Oper, sind nicht blos die Privatklagen unserer heutigen Miniatur-Lessinge. Niemand möchte ihnen wohl im Ernste Begründung absprechen. Doch ist zu beklagen, daß die Wortführer der allgemeinen Stimme sich meistentheils mit der unfruchtbaren Wiederholung der Thatsache begnügen, ohne sich die Mühe zu nehmen, Untersuchungen nach den Gründen anzustellen. Freilich bekennen wir gern, daß die aufrichtige Erörterung des „Warum" zu Geständnissen führen müßte, welche die fragmentarische Ehrlichkeit der löblichen Kritiker-Corporation in Verlegenheiten bringen kann. Es gehört eine nicht gerade beliebte Selbstüberwindungspraxis dazu, gewissen, durch Gewohnheit theuer gewordenen Stich- und Schlagwörtern plötzlich zu entsagen. So vermeidet man denn gern, das kritische Messer an einen Begriff zu

[1] Geb. 14. Nov. 1804 in Königsberg, seit 1849 Hofoperncapellmeister in Berlin, 1869 pensionirt; von da ab Lehrer und musikalischer Kritiker in Berlin, woselbst 1892 gestorben.

setzen, dessen Hülle einer rücksichtslosen Handhabung nicht lange Stand halten würde, ohne sich als einen wirklichen geheimen Nonsens zu entschleiern.

Eine solche Begriffs-Attrape ist bei näherer Beleuchtung die Redensart, „deutsche Oper (!)", „deutscher Styl", wenn man sich ihrer bei Formulirung der Forderungen an ein modernes Kunstwerk bedient. Will man der „deutschen komischen Oper" eine Existenz vindiciren, so hat man hierzu nur das Recht, wenn man dieselbe als eine gewesene erkennt. Und auch in dieser Beschränkung bleibt die Sache immer noch sehr zweifelhaft. Doch kann bei dem, bis an die Grenzen des Möglichen (z. B. in den „Finale" getauften Potpourris) ausgedehnten Singspiel Dittersdorf's von dem genannten Prädicate noch ein statthafterer Gebrauch gemacht werden, als etwa bei Mozart's „Figaro". Ist es überhaupt schon an und für sich eine gründliche Verkehrtheit, in der Charakterisirung des Mozart'schen Genius diesem die Fessel anlegen zu wollen, ein Repräsentant deutschen Styls zu sein, so ist es ferner eine ebenso starke Gedankenlosigkeit, sein unsterbliches Lieblingswerk als einem Genre angehörig zu bezeichnen, dessen Natur es weit übersprungen hätte, wenn es überhaupt dahin zu rechnen wäre. Lassen wir einmal grau-kindische Vorurtheile bei Seite, und sprechen wir es aus, daß, so sehr wir Ursache haben, dem Gotte der Tonkunst zu danken, uns die wunderherrliche Musik Mozart's in's Leben gerufen zu haben, nichts desto weniger das meisterhafte Lustspiel des Herrn von Beaumarchais es gar nicht nöthig gehabt hätte, von Herrn Mozart in Musik gesetzt zu werden. Im Gegentheil, die heute noch frische und liebenswürdige Komödie des geistreichen Franzosen hat dem dramavernichtenden Musikdictator Mozart noch weniger Dank zu sagen, als ihr nicht minder glänzendes Pendant dem, freilich nicht aus Großmuth milderen, sogenannten Schwan von Pesaro. Selbständige Intriguen- oder Conversationslustspiele können nicht den Stoff reichen, dessen sich der dramatische Musiker zu bemächtigen hat. Sonach hatte die Allianz Dittersdorf's mit seinem Possendichter gewiß eine natürlichere Berechtigung.

In Frankreich, der ausschließlichen und ursprünglichen Heimath

des Vaudeville's, das bei seiner größten Ausbreitung, d. h. musikalischen Anschwellung, doch seine nationale Wurzel nicht verleugnet, war der Boden für die komische Oper von vornherein gegeben. Dieselbe erreichte ihre Blüthe, ihren Gipfelpunkt durch das noble Talent Boieldieu's, dessen „weiße Dame" noch heute als das Meisterwerk der Gattung gefeiert zu werden verdient. Mit wie viel Glück, oder besser, mit wie viel Tagelohn seine Nachfolger das Geschäft fortzuführen verstanden haben — dasselbe ist schließlich seinem Bankerott immer näher gerückt und Boieldieu's Verdienst und Bedeutung dadurch um eine Folie reicher geworden.

In Deutschland versuchte es der talentvolle Schauspieler Albert Lortzing, den Dittersdorf »redivivus« zu spielen, und unter günstiger Mitwirkung der „deutschen" Opernzustände gelang es ihm, wenn auch der traurige Undank der von ihm eine Zeit lang unterhaltenen Bühnen seine Bemühungen schlecht lohnte. In seinem Verfahren erblicken wir Dilettantismus gepaart mit Routine, glücklichen Instinkt mit mangelhafter musikalischer Bildung. Seine löbliche Naivetät war die des reproducirenden Componisten. Es gebrach ihm gänzlich an Styl. Die Succeſſe der nach-Boieldieu'schen französischen Oper begeisterten ihn zur Nachahmung des darin üblichen gefälligen Mode-Jargons; andererseits hatte die damals noch nicht selig entschlafene deutsche Capellmeister-Oper, die nach Weber's Tode zu vegetiren begann, mit ihrem, nationale Allüren heuchelnden Charakter und lederner Pedanterie ihre schädlichen Einflüsse auf seine musikalische Erziehung geübt; endlich verführte ihn der Anblick des heutigen Theaterpublikums zu dem Streben nach einer saloppen, trivialen Popularität, deren Reiz ihm selbst durch das Gegenmittel der Bekanntschaft mit dem ästhetisch reinlichen Mendelssohn in Leipzig nicht ertödtet werden konnte. Das Zusammenwirken dieser zum Theil ihn entschuldigenden Verhältnisse hinderte eine Veredlung seiner künstlerischen Intentionen, erzeugte die Stylvermengung in seiner musikalischen Sprache, welche den gebildeten Musiker heute nach kurzer Zeit schon mit Widerwillen erfüllen darf. Dennoch kann dem unermüdlichen Arbeiter die Achtung nicht versagt werden, welche die Kritik seinen Versuchen

selbst bei Lebzeiten gezollt hat, und welche der relative Werth derselben hauptsächlich dadurch beanspruchen mag, daß Lortzing bei der Auswahl seiner Stoffe und Bearbeitung seiner Textbücher ein verständiges Verhältniß zum Componisten zu wahren suchte.

Unserer Meinung nach wäre die Kritik auch verpflichtet, eine ganz so ermuthigende und entgegenkommende Haltung bei jedem neueren Versuche zu beobachten, welcher in der ehrlichen Illusion, einen Beitrag zur Abhülfe des Mangels an deutschen komischen Opern zu liefern, entstanden ist. Herrn Capellmeister Dorn's neue Oper, mit welcher wir uns jetzt beschäftigen wollen, scheint uns somit eine freundlichere Aufnahme verdient zu haben, als ihr in der ersten Vorstellung auf der Berliner Hofbühne zu Theil geworden ist. Doch wem ist wohl unbekannt, was es mit dem Hazardspiel einer ersten Opernvorstellung für eine Bewandtniß hat? Hat der Componist doch selbst von Seiten der routinirtesten Recensenten die Genugthuung erhalten, daß sich ihr Urtheil nach der zweiten Aufführung zu seinen Gunsten umgewandelt und rectificirt hat! Beweis genug von der gewonnenen Einsicht, daß man anfangs Anforderungen einer Befriedigung gestellt, welches das ganze Genre, dem man neues Leben gewünscht, gegenwärtig nicht mehr zu bieten vermag; Beweis, daß man Unrecht hat, Ansprüche zu erheben und Grundsätze mit diesen aufzustellen, wenn man nicht auch den Muth besitzt, die letzten nothwendigen Consequenzen daraus zu ziehen, — eine Mühe, welche das allgemeine künstlerische Bewußtsein seiner Zeit schon verrichten wird und zwar mit größerer Strenge und Schärfe, als es der Einzelne noch vor der Hand wagen darf, wenn er nicht einem störenden Unwillen über sogenannte „destructive Tendenzen" anheimfallen mag.

Wir begnügen uns, die neue Dorn'sche Oper unter dem Gesichtspunkt aufzufassen, welcher bei den bestehenden Theaterverhältnissen maßgebend erscheinen kann. Sie reiht sich seinem, auf verschiedenen Bühnen mit Erfolg gegebenen, „Schöffen von Paris" an und darf sich vielleicht noch wesentlichere Beachtung versprechen, da sie den erfreulichen Beleg gibt, daß der Autor nicht stehen geblieben ist. Jedenfalls vermag sie den deutschen Theaterdirectionen als eine recht annehmbare Prolongation des seinem Verfalltage nahen

Wechsels des ganzen Genres [zu] erscheinen; und da die Herstellung nur mäßige Anstrengungen erheischt, braucht der Componist um die wünschenswerthe Verbreitung nicht zu sorgen. Selbst die für die Totalwirkung nicht unwesentlichen Tanzdivertissements des letzten Actes — für unser, von den Speculanten an der Seine her verwöhntes Publikum ist nachgerade eine Oper ohne Ballet zu einer Unmöglichkeit geworden (untrügliches Zeichen für die Zukunft der Oper!) — sind auch auf kleineren Bühnen mit leichter Mühe in Scene zu setzen. Verhehlen dürfen wir uns freilich nicht, daß der Componist die Kräfte seines mannigfaltigen Talentes in einzelnen Partien noch mehr hätte concentriren können; unsere Achtung vor der Fähigkeit desselben steht höher, als daß wir das, was er uns gegeben hat, für das Beste halten, was er zu geben vermocht hätte. Andrerseits finden wir in dem Werke Vieles, was die Mühe einer erneuerten Durchsicht und Durchsichtung rechtfertigen würde, wenn wir auch überzeugt sind, daß wir von keinem der ehrenwerthen lebenden Collegen des Herrn Capellmeister Dorn Vorzüglicheres hätten erwarten können. Das beliebte Mittel der Umarbeitung mit Rothstift und Buchbinderkünsten würde allerdings nicht genügen; die Kürzungen, welche die zweite Aufführung des Werkes charakterisirten, erschienen uns mit ziemlicher Flüchtigkeit angebracht zu sein.

Es schweben uns aber andere, musikalisch wichtigere Elemente vor, welche der Componist auszumerzen sich veranlaßt sehen möchte. Dahin gehören eine Anzahl peinlicher Reminiscenzen aus unterschiedlichen großen und kleinen Opern alter und neuer Zeit, welche den wohlgesinnten Hörer um so mehr verstimmen, als der Componist so häufig recht Originales und Selbständiges geliefert hat. Es gehört noch keine specielle Jagdliebhaberei dazu, um den Fang der genannten Beobachtungen zu thun, deren Aufnotirung wir uns übrigens an dieser Stelle gern enthalten. Dagegen finden wir es unbillig, gegen das Quodlibet in der ersten Scene des zweiten Actes zu polemisiren, das wir am Platze finden und das durchaus nicht der Entschuldigung durch Mozart's Vorgang im zweiten Finale aus „Don Juan" bedarf. Ferner könnten einige ganz unnütze Ensemblestücke, welche den Gang der Handlung aufhalten und, wie

z. B. die Repetition des „Frühstücksduettes“ oder das Quartett (S. 14 des Textbuches) der zwei Bässe und Soprane, nicht zu den glücklichsten musikalischen Inspirationen zu rechnen sind, bequem fortbleiben; hingegen — müssen wir wieder sagen — hat der Ausfall des ersten Tischlercouplets in der Introduction und des ganz charmanten Knutenliedes im zweiten Acte nicht nur keinen Zweck, sondern beraubt die Oper zweier guter Situationsnummern. Die theilweise moralische (oder ästhetische?) Empörung einiger guten Bürger über das letztgenannte Stück wußten wir uns anfänglich ganz und gar nicht zu erklären, bis wir endlich auf die Vermuthung kamen, daß eine Kränkung culturhistorischen Bewußtseins darin enthalten sei. Wir erinnern uns jetzt, daß die Knute in Rußland seit geraumer Zeit gar nicht mehr existirt. Wie vergleichsweise in unserem Orchester die alte Oboe di caccia durch das Corno inglese ersetzt ist, so hat auch der russische Strafcodex seine Instrumentation modernisirt, und die classische Knute hat einem romantischen Dinge Platz gemacht, das wir mit möglichst annähernder Orthographie in seiner sinnlichen Letternerscheinung dem deutschen Leser als „Pliätj“ präsentiren. Wir enthalten uns der Entscheidung über die Sangbarkeit des Wortes.

Das Libretto gehört nicht zu den schlechtesten seiner Art.[1] Die Idee ist nicht neu, das mag wahr sein; sie ist aber weder undramatisch noch unmusikalisch. Das Thema von „der Widerspänstigen Zähmung“ gehört zu denjenigen, die sich schon auf eine interessante Weise variiren lassen; und wir glauben nicht, daß ein älteres Lustspiel von C. Blum, welches den nämlichen Stoff behandelt, den Zuschauern von heute in lebhafter Erinnerung geblieben ist. Die Bearbeitung des Herrn Grünbaum ist eine recht gewandte und verständige zu nennen. Der Gang der Handlung ist fließend, die Scenenfolge mit sachkundiger Hand geordnet, die Situationen sind musikalisch, was die Hauptsache ist. Wir begegnen

[1] Ein russischer Fürst bekehrt seine launenhafte, unverträgliche junge Frau zum Frieden, indem er sie glauben macht, ein Tischler zu sein, sie zwingt, ihr ungewohnte häusliche Arbeiten zu verrichten u. s. w., nach welchen Prüfungen es vorerst zur Scheidung zu kommen droht; aber die zuletzt durchbrechende Neigung der jungen Fürstin löst die Conflicte.

keiner jener elenden Einlagen, welche unintelligenten Componisten die Gelegenheit zur Anfertigung von Trink-, Jagd- und sonstigen Liederlichkeiten darreichen. Auch die Verse sind — mit Ausnahme gewisser abgestandener Opernphrasen, die ein gescheuter und geistreicher Mann wie Herr Dorn vor der Composition hätte herausstreichen können, — meist erträglicher geformt als die, welche wir in der Regel für die Verausgabung von fünf Silbergroschen zu lesen gestraft werden. Die Abwesenheit des Dialogs hat uns mit Behagen erfüllt. Der Componist hat durch die vortreffliche Handhabung der Declamation und die interessante Rolle, welche er dem Orchester während des Recitativs ertheilt, das, wo es immer angeht, in den lyrischeren Momenten arioser Natur wird, die Klippe günstig vermieden, welche die Parlando-Recitative im „Don Juan“ mit Recht scheitern macht. — Was die Charaktere anlangt, so hätte Herr Grünbaum freilich es sich einige Anstrengung mehr kosten lassen können. Die Hauptperson ist, was man verfehlt nennt. Der junge Graf, welcher seiner jungen Gräfin die Komödie ihrer Besserung aufführt, erscheint uns nach seinen Äußerungen in der Oper kaum capabel, einen Plan wie den seinigen erfinden und durchführen zu können. Ein gewisser Petruchio-Anstrich hätte ihm nichts geschadet. Dagegen gibt er sich so von Zärtlichkeit besessen, daß man ihn eher für einen unschuldigen Mitspieler, als [für] den Autor seiner Komödie zu halten versucht ist. Der Dis-Grazioso des Stückes, der Intendant Kulikoff, hätte seinerseits eine pikante humoristische Färbung vertragen können, welche hauptsächlich dadurch zu erreichen war, daß man ihn in eine Verlegenheitssituation verwickelte.

Wir gehen an die Musik, die in der Hauptsache ein lobenswerthes Streben nach Einheit des Charakters zeigt, selten an die Grenze außerhalb der guten musikalischen Gesellschaft streift, wo das Reich eines beliebten Theatercomponisten beginnt, dagegen aber häufig, namentlich in den ernsteren Stellen, einen schönen geläuterten Aufschwung nimmt. Die Instrumentirung ist von sämmtlichen kritischen Stimmen gelobt worden. Mit Recht; namentlich hat der Componist in Tonmalerei ganz originelle und glückliche Einfälle gehabt. Dagegen hätte das Orchester an einigen Stellen noch duftiger und

discreter auftreten können; die Verwendung der Holzbläser (Hoboen und Flöten besonders) in den tieferen Lagen führt häufig zu dickeren Farben, als nöthig wäre. Das melodische Element ist mannigfaltig, aber nicht immer prägnant vertreten. Ganz einverstanden sind wir mit dem harmonischen. Es thut wohl, in einer Zeit der Ohrenverweichlichung durch die Mendelssohnianer, kräftige und gesunde Folgen zu hören, wie sie uns Herr Dorn gibt. Was die Rhythmik jedoch anlangt, so bemerkten wir Monotonie und eine allzu germanische Behaglichkeit, so daß es uns bisweilen vorkam, als ob eine Intention vorhanden gewesen wäre, recht bequem für diejenigen Dirigenten zu schreiben, welche unter dem Namen „Tacthacker" berüchtigt geworden sind. Die formelle Factur documentirt überall den, im guten Sinne routinirten, vielgewandten Meister. —

— — — — — — — — — — — — — — — — — —

Die Balletfuge (im letzten Acte) ist eine Erfindung, zu der man Herrn Dorn allgemein gratulirt hat. Dies Stück ist vortrefflich gearbeitet, hat ein sehr eindringliches Motiv und Herr Taglioni hat sich seiner Aufgabe, dem doppelten Contrapunkt auf die Beine zu helfen, mit Ehren entledigt. Wir haben da zum ersten Male wieder eine Balletmusik gehört, an der sich auch der Musiker von Fach erfreuen kann. Ein russisches Nationallied ist, namentlich für das Vocale, meisterhaft instrumentirt. Doch hat uns der begleitende Tanz eine weise Verordnung der Polizei gegen das Kinderballet in's Gedächtniß gerufen. Der nationale (kleinrussische) Schlußtanz ist in der Ausführung verfehlt. Es mangelte dieser Tarantelle des Nordens die erforderliche, ganz dem neapolitanischen Taumel analoge Steigerung im Tempo. Ferner waren die Costüme gänzlich unrichtig; halb polnisch, halb tartarisch, halb russisch, was kein gutes Zeugniß für das ethnographische Gewissen des Garderobiers ausstellt. — Der kurze Schlußchor ist inoffensiv; doch muß ein Appell an das Publikum: „Man muß gestehn, ein Tag in Rußland war recht schön!" für einen groben Mißgriff erklärt werden. Zu Calderon's Zeit war das selbst in der Tragödie gestattet; unsere Sitten erlauben das heute nur noch etwa auf Familientheatern.

Hans v. Bülow.

C. V. Alkan.[1]

Douze Études pour le Piano en 2 Suites. Op. 35.
Berlin et Posen, Bote & Bock.

[Neue Berliner Musikzeitung. Elfter Jahrgang, Nr. 35, den 26. August 1857.]

Alkan ist ohne Frage der bedeutendste Repräsentant des modernen Clavierspiels in Paris. Daß man von ihm in Deutschland bisher so wenig Notiz genommen, ist betreffs des nicht wanderlustigen Virtuosen und des festetablirten Lehrers kein Wunder; was jedoch seine Compositionen anlangt, so hätte er schon ein wenig mehr Beachtung verdient, als er noch bei uns gefunden hat, da er eben kein Neuling mehr ist. Wir können es mit Recht beklagenswerth nennen, daß, während jährlich Massen werthloser französischer Fadaisen und Seichtheiten in Deutschland importirt und verbreitet werden, ein seinen Zeitgenossen Liszt und Chopin in dem Fache zwar nicht ebenbürtiger, aber in dieser Schule jedenfalls einen ehrenvollen Rang einnehmender Künstler, den meisten deutschen Musikern fast kaum dem Namen nach bekannt ist. Zwar haben einige deutsche Handlungen (Schlesinger und Schott) mehrere seiner Clavierwerke edirt; doch ist er dem eigentlichen musikalischen Markte leider noch ziemlich fremd und fern geblieben. Es darf der Verlagshandlung des Herrn Bock zum Verdienste angerechnet werden, sich des gescheidten Einfalls schuldig gemacht zu haben, von dem vorliegenden größeren Studienwerke zuerst eine deutsche Ausgabe zu veranstalten. Dasselbe ist in Frankreich bereits seit länger als einem Decennium allgemein verbreitet und gewürdigt.

An welches Publikum appellirt das Werk? — so möchte die nächstliegende Frage des sich orientiren wollenden Lehrers vielleicht lauten. Die Frage ist schwer zu beantworten, präcis und bündig eigentlich gar nicht. Strebenden Virtuosen von Fach wird damit ein werthvolles Geschenk geboten, aus dem sie nach Lust Stoff zu technischer Weiterbildung und recht wohl auch zu verhältnißmäßiger Erweiterung ihres musikalischen Horizontes, also doppelte Belehrung schöpfen können. Eine von den verschiedenen Specien der

[1] Morhange, genannt Alkan, geb. 1813 zu Paris, gest. 1888 ebendaselbst.

Übung, welche Alkan präsentirt, ist gewiß Jedem derselben, auch dem von sich Eingenommensten, wenn nicht unbekannt, doch gewiß weniger cultivirt geblieben. Lernen kann Jeder daraus — schwerlich spielt Einer, außer dem Meister der Meister, sämmtliche Etüden a vista. — — — — — — — — — — — — — — —

Was den lieben Dilettantismus anlangt, der bei der gegenwärtigen Geschmackstemperatur sich vor Allem zur möglichst mühelosen Malträtirung des „Classischen" berufen glaubt, neben welchem gewissermaßen und als Erholung von der Heuchelei das Frivol-Gemeine gehegt wird, — so muß die Anfrage verneint werden, ob der Componist das geeignete Material offenbare, an dem Heerde dieser Classe als willkommener Gast sich einzuschmeicheln. Weit eher wird er bei den Naiven Zutritt erhalten — mit Naivetät ist stets eine Art Wißbegier verbunden —, die weniger darauf sehen, ob sich mit dem den Autornamen tragenden Titelblatte renommiren oder paradiren läßt. In Paris werden die Alkan'schen Etüden, trotz ihrer zum Theil außerordentlichen Schwierigkeiten, unendlich viel gespielt, meistens wohl mit haarsträubendem Leichtsinn, hier und da gewiß mit vorzüglichem Erfolg für den Mechanismus der Hand. Und mit Rücksicht hierauf zunächst wünschten wir dem Werke möglichste Verbreitung unter jenem gebildeten Dilettantismus, der die classische Askese nicht so weit treibt, auf die Erlernung aller, modernen Ansprüchen gewidmeten Fertigkeit (Virtuosität) zu verzichten. Wir gestatten uns, diesen Wunsch an unsere Herren Collegen im Lehrerberufe mit einem gewissen rinforzando zu richten, indem wir nicht zweifeln, daß er getheilt werde, sobald man sich, wie Schreiber dieses, von der Vortrefflichkeit derselben überzeugt haben wird.

Wir haben bereits angedeutet, daß wir in Alkan's Op. 35 eine wesentliche Bereicherung der Clavierlitteratur erblicken. Mit dieser Behauptung wäre natürlich zugleich zu beweisen, daß damit eine noch vorhandene Lücke in dem technischen Entwickelungsgange auszufüllen ist, welchen der sich zu den gesteigertsten Aufgaben des heutigen Claviervirtuosenthums vorbereitende Spieler zu nehmen hat. Ohne uns der pedantischen Prätension hinzugeben, mit dem Folgenden absolute Normen für eine solche fortschreitende Entwicklung aufstellen, ohne eine allgemein gültige Richtschnur dictiren zu

wollen, müssen wir uns doch gestatten, unsere Privatansicht darüber, wie wir dieselbe auch zu prakticiren pflegen, in kurzen Worten aufzustellen. Zugegeben also, daß Einer ein vortrefflicher und recht vielseitiger Spieler werden kann, der sich in seinen Lehrjahren etwa ausschließlich von den Materialien des verewigten Meisters Czerny genährt hat. Nur das Eine möchten wir bezweifeln, daß bei solcher Erziehungsmethode die technische Ausbildung Hand in Hand und gleichschreitend mit der geistigen gefördert werden könne. Jenes Hochwichtige, das man „Geschmack" nennt, und um welches es gar schlimm stände, wenn es nicht erlernbar wäre, würde vollkommen uncultivirt bleiben. Wenn man das Princip der Untrennbarkeit des Technischen und Geistigen anerkennt und adoptirt, wird man die Nothwendigkeit herausfühlen, daß nicht todte, abstracte Theoreme, sondern nur die Theorie, in ihrer Gestaltung zu lebensvoller charakteristischer Blüthe, in ihrer Erhebung zum Kunstwerke, die entsprechenden Dienste leisten kann. Hiernach würde sich, von dem Elementaren an, ungefähr folgende Stufenfolge der Studien ergeben, in der die Namen der einzelnen Componisten, zugleich kennzeichnend als Spitzen der verschiedenen Epochen des Clavierspiels, gewissermaßen Abschnitte und Stationen bilden:

J. B. Cramer, dessen Etüden recht eigentlich „l'indispensable du pianiste" genannt werden mögen. Gleichzeitig oder vielleicht noch früher sind Stephen Heller's höchst verdienstliche und dankenswerthe Übungsstücke Op. 46 anzuwenden, etwa auch Aloys Schmitt, dessen Etüden das erste technische Studium eines sehr bedeutenden Clavierspielers — Felix Mendelssohn — gebildet haben.

Clementi's Gradus ad Parnassum[1] mit dem Prologe seiner Préludes Exercices, ebenso unentbehrlich als das vorhergehende Werk, bildet gewissermaßen eine Einführung in das polyphone Genre und [es] kann sich daran die erste Bekanntschaft mit J. S. Bach knüpfen.

Moscheles' vierundzwanzig Studien, aus denen, im Verein mit Clementi, sich Das construiren läßt, was als das Vorzügliche und Eigenthümliche der durch Hummel charakterisirten Periode

[1] „Auswahl und Bearbeitung von Carl Tausig" räth Bülow zehn Jahre später in seiner Ausgabe der Cramer'schen Etüden (Jos. Aibl, München).

des Clavierspiels gelten mag. Durch Moscheles gelangt man bereits auf den im besten Sinne modernen Boden; und wir glauben nicht, daß dies durch irgend eine andere Vermittelung zu ermöglichen wäre.[1]

Jetzt scheint uns nun aber eine Brücke zu fehlen, welche den Sprung auf Chopin anbahnt. Sie fehlt aber nicht, sondern ist leider nur Wenigen bekannt. Hier darf Keßler,[2] ein Pole, vor einigen Jahren in Lemberg gestorben, mit seinen vier Heften Etüden dringend empfohlen werden. Durch diese kann man zu jener Ausdauer, Energie und Schnellkräftigkeit des Anschlags gelangen, welche im weiteren Verlaufe zu einer unabweisbaren conditio sine qua non ultra wird. Seine Etüden sind weit weniger anmuthige Salonstücke, wie die Moscheles'schen, harmonisch und melodisch, aber interessant genug, um den Geist an den lebhaft beschäftigten Mechanismus zu fesseln. Sie sind von verhältnißmäßig größerer Länge und die beharrliche Durchführung einer und derselben Figur, d. h. also die angreifende — aber durch die interessante harmonische Structur nicht erschlaffende — Ermüdung ist es hauptsächlich, mittelst welcher die Biegsamkeit und Geschmeidigkeit der Hand auf eine höhere Stufe geführt werden soll. „Saepe cadendo.“ —

In ähnlicher Weise fehlt nun von Chopin, über den hier nicht der Ort weiterer Auslassungen sein kann, eine gewisse Übergangsstufe zu einigen der Henselt'schen und vor Allem zu den Liszt'schen großen Etüden. Und hier, glauben wir, dürfte Alkan's Op. 35 die geeignete Stelle einnehmen. Er ist in diesem Bezug eine Art Pendant zu Keßler, aber eben einen Gradus ad Parnassum

[1] „Moscheles' Op. 70. 24 Etüden, ein in Norddeutschland mehr als im Süden verbreitetes Werk, welchem das Prädicat ‚classisch' unbedingt gebührt." Diese Bemerkung stammt ebenfalls aus der oben genannten instructiven Ausgabe, wo in einer Tabelle der technische Studiengang, welchen Bülow in seiner Lehrerpraxis bewährt gefunden hat, dargestellt ist. Außer den bereits hier angeführten Werken nennt er:

1. Ausgewählte Etüden aus Henselt's Op. 2 u. 5.
2. Haberbier's Études-Poésies. [Vergl. S. 253.]
3. Ausgewählte Stücke von Moscheles: Charakteristische Etüden, Op. 75, und zum Schluß, vor den hier besprochenen Etüden von Alkan:
4. Ausgewählte Etüden und Präludien von Rubinstein.

[2] Vergl. S. 48.

weiter. Hier geht es, um hausbacken zu reden, im Sturmschritt auf das Ziel jenes orchestralen Concertstyles los, dessen Repräsentant Franz Liszt ist, und der jedenfalls mehr als eine bloße Nebenergänzung zu dem edlen Salonstyle Chopin's bildet. Was Theodor Kullak in seiner vortrefflichen Octavenschule nach einer speciellen Richtung hin angebahnt hat, wird von Alkan auch nach anderen Seiten hin ausgebeutet.

Die charakteristische Bedeutung, welche wir hiermit Alkan's Etüden in Kurzem angewiesen haben, ist nun durchaus nicht so zu fassen, als ob für deren Benutzung apodiktisch die Voraussetzung zu gelten habe, der Spieler müsse sämmtliche Stadien des eben angedeuteten Entwicklungsganges durchschritten haben. Das vorliegende Werk mag in jedem Stadium mit Erfolg angewendet werden können, ob der Spieler sich durch Chopin bereits hindurchgearbeitet habe, oder nicht. Hier kann eben immer nur der einzelne Fall entscheiden. Wie der homöopathische Arzt an dem Kranken, nicht an der Krankheit das Object seiner Thätigkeit findet, so muß der gewissenhafte Clavierlehrer nicht das Clavierspiel als abstracten Begriff, sondern die concrete Erscheinung des clavierspielenden Individuums zum Gegenstande seiner Beobachtung und Behandlung machen. Auf den hundert Seiten der Alkan'schen Etüden dürfte sich aber, wie schon im Anfang bemerkt worden ist, für jeden Spieler ohne Ausnahme des Instructiven und Anregenden Manches vorfinden.

Als Claviercomponist — den sogenannten Musiker nehmen wir inclusiv hinzu — gehört Alkan nun den sogenannten französischen, den Romantikern überhaupt an. Seine Phantasie hat nichts Pygmäenhaftes, sie neigt sich vorzugsweise dem Großartigen, ja bis über die Grenze des Colossalen zu. Einigen wird er muthmaßlich sogar allzu cyclopenhaft erscheinen. Aber daß der Polyphem auch tüchtig polyphon sein kann, geht z. B. aus der neunten Etüde hervor (Cisdur), namentlich aus dem mit sehr bedeutendem Aufwande von Geist und Scharfsinn durchgearbeiteten Trio canonico. Verschiedene seiner sonstigen Styleigenthümlichkeiten, die ein ziemlich nationales Colorit documentiren, die hier und da von ihm mit sehr bewußter Absicht angewandten Quinten- und Octavenfortschreitungen, (für die man endlich aufhören sollte, das blödsinnige, von gelehrtthuenden Ignoranten erfundene Epitheton der „ver-

botenen" zu gebrauchen), werden nicht verfehlen, diesen oder jenen Spieler anfänglich antipathisch zu befremden, resp. abzustoßen. Bei gutem Willen aber und der Fähigkeit, an dem „persönlichen Geiste" nach und nach Theil nehmen zu können, wird diese Antipathie nur transitorisch sein und bald einer vorurtheilsloseren Beurtheilung Platz räumen. Liebhaber des „genre ennuyeux" werden allein der Befriedigung entbehren. An rhythmischer Lebendigkeit (die letzte Octavenetüde im $^{10}/_{16}$ Tacte hat bei aller Neuheit etwas so fließend Natürliches), an reizvoller, zum Theil sehr langathmiger, fast immer distinguirter Melodik, an überraschender Neuheit in Figurationen und vor Allem in Klangeffekten findet sich so großer Reichthum, daß auf zahlreiche Freunde zu rechnen ist. — — — —

Indem wir den einzelnen Musiker auf sein aus Kenntniß der Sache zu schöpfendes, gesundes Urtheil verweisen, machen wir schließlich noch auf einige andere Werke Alkan's: seinen Saltarello, seine Präludien, Märsche, Serenaden und Notturni aufmerksam, die gewiß nicht zur Spreu unter den modernen Originalcompositionen für das Piano zählen, weniger als manches Andere.

Hans v. Bülow.

Das Litteratenthum „mit Gewalt" in der Musik.[1]

[Neue Zeitschrift für Musik. Band 47, Nr. 23, den 4. December 1857.]

— — — — — — — — — — — — — — — — — —

Schreiber dieses genießt bereits der Ehre, im grünen Buche[2] als „Hauptagent" der Zukunftsmusikerzunft zu Berlin notirt und vervehmt zu sein, hat also im Grunde keinen neuen Zuwachs davon zu gewärtigen, wenn er die heilige Hermandad, das Comité des salut littéraire nicht bloß Europas, sondern der Welt, seiner musikalischen Wegelagereien halber ohne Umstände zur Rechen-

[1] „Das Litteratenthum ‚mit Gewalt' in der Musik", mit dem Zusatz: „Zweite Abfertigung", ist die Fortsetzung einer unter demselben Titel in Nr. 22 der „N. Z. f. M." d. J. begonnenen Polemik, die sich, wie hier gegen die „Grenzboten", in der „Ersten Abfertigung" gegen G. Kühne richtet, der von 1846—59 die Wochenschrift „Europa" (1835 von A. Lewald begründet) redigirte.

[2] Die Umschläge der „Grenzboten" sind grün.

schaft zu ziehen wagt. Nöthigenfalls hat derselbe sich schon gerüstet, seine dafür zu erleidenden Demüthigungen an dem Monstre-Flügel auszutoben, welchen der Dresdner Correspondent in Nr. 46 Hrn. Dr. Franz Liszt als Belohnung dafür zusichert, wenn dieser sich entschließen möchte — das Componiren aufzugeben!

Wir haben manche Gelegenheit verstreichen lassen, das Organ der souverainen Kritik wegen seiner usurpirten Laienbevormundung der neuen musikalischen Bestrebungen wieder zu kritisiren. Das implicirt jedoch nicht, daß nun anzunehmen wäre, wir hätten uns ein für allemal darein ergeben, den insolenten Wagen dieses Juggernaut[1] über uns ruhig dahinrollen zu lassen. Zumal da das grüne Gensd'armenthum ein so wunderbar wachsames Auge auf Erscheinungen offen hält, die ihrem, dem Belagerungszustande politischer, litterarischer und wissenschaftlicher Vorkommnisse gewidmeten Moniteur, als fernerstehend anzunehmen sind. Es mag wohl manchem andern Leser außer uns ein Befremden erregt haben, daß kein größeres Concert, auf dessen Programme Richard Wagner oder Hector Berlioz eine Rolle gespielt, kein Musikfest, dessen Direction Franz Liszt zu übernehmen eingeladen worden, in irgend einer deutschen Stadt vorübergehen konnte, ohne daß nicht spätestens acht Tage darauf im Tempel von Kuranda's[2] Erben eine förmliche Metzgerorgie darüber gefeiert worden wäre. Wir wollen versuchen, dies zu erklären. Und da kommen wir zuvörderst auf die Vermuthung, daß die Zukunftsmusik um die grünen Jäger, ohne es zu wissen, wesentliche Verdienste sich erworben hat, ihnen, in Ermangelung anderen Wildes, stets eine höchst willkommene Beute gewesen ist. Hr. Julian Schmidt ist beschäftigt, seine zerstreuten Litteratur-Schlachtstücke wieder zu einer größeren Subscriptionspastete zusammen zu kneten; da gibt es eine Lücke, die Pause wird durch eine Zwischenactsmusik-Kritik ausgefüllt. Nun gibt es zwar verschiedene Arten der Kritik, aber nicht jede ist geeignet, den Lückenbüßer abzugeben. Wenn also Chateaubriand ausruft: „que la critique mesquine des défauts soit abandonnée pour la grande et féconde critique des beautés" — so sind die Priester des

[1] Indische Gottheit.

[2] Gründer der „Grenzboten". Vergl. Fußnote S. 18.

Comfort einer anderen Ansicht. Sie finden es ebensowohl weit bequemer als weit fruchtbarer und ergiebiger, das erstere Genre zu cultiviren. Und dies führt uns geraden Weges auf die eigentliche, sehr bestimmt ausgesprochene und sehr energisch durchgeführte Tendenz des Blattes. Diese heißt kurz: selbstherrliche Suprematie der Kritik. Der Wahlspruch ist: die Kritik ist die einzige wahre Production der Gegenwart. Folglich: Negation alles neu Entstehenden, aller im Werden begriffenen neuen Compositionen, Negation alles dessen, was sich nicht als fait accompli ausweisen kann, was noch nicht der Geschichte der Vergangenheit angehört. Das Hegel'sche „Alles was ist, ist vernünftig", wird dahin modificirt, daß für vernünftig nur das erklärt wird, was gewesen ist. „Womöglich ein wenig Moderfraß" ist die Legitimationskarte des von Herrn Schmidt's Gnaden (Hr. Schmidt gilt uns hier als Collectivbegriff) „Vernünftigen". — Sit divus, modo non vivus — dieses römische Kaisergebet bestimmt das Verhalten zu jeder hervorragenden Persönlichkeit der Gegenwart in allen Künsten. Man vergleiche die Urtheile über Männer wie Rietschel, Dawison. Jedwede productive Activität stört die Herausgeber im Selbstgenusse ihres Bewußtseins, den Gipfel der modernen geistigen Bildung ausschließlich zu repräsentiren. Daher die grenzen- und bodenlose Verfolgung des thätigen Gutzkow.

Welch' eindringliche schöne Mahnung für die Zukunftsmusik, recht bald zur vollendeten Thatsache zu werden! Im Grunde ist die erbittert agressive Stellung nur eine verschleierte Defensive. Es liegt darin etwas außerordentlich Schmeichelhaftes für die Verfolgten, eine Anerkennung der Wichtigkeit und Macht, welche unsere drei großen Meister Berlioz, Liszt, Wagner sich schon jetzt vindiciren dürfen. Deßhalb aber auch die originelle Vermischung von grimmigem Zorne einerseits, und zärtlicher Besorgniß anderseits für die Objecte ihres Vernichtungstriebes. Nichts Unglücklicheres könnte sich für die Herren ereignen, als das plötzliche Stocken des regen vollen Lebens in der Production auf allen Gebieten der Gegenwart. Sie bedürfen dieses Materials für die Verlängerung ihres eigenen Lebens. Das, was sie so unaufhörlich zu stören scheint, ist ihnen hinwieder so nöthig, wie die Luft dem Athmenden.

Wenn wir aber nun gerne zugestehen, daß ihre Gefräßigkeit sich auf den aller Creatur als berechtigt zustehenden Selbsterhaltungstrieb basirt, so wird man uns andererseits auch das Recht nicht abstreiten können, uns nicht so ohne Weiteres dem Opferaltare zuführen zu lassen, da man uns nicht einmal die Höflichkeit erweist, anzufragen, nach welcher Methode wir für die Tafel der Kritik zubereitet zu werden wünschen.

Das Document, welches uns zu diesen Betrachtungen veranlaßt, ist der, über das von Franz Liszt in Dresden dirigirte Concert vom 7. November handelnde Bericht in der letzten Nummer des Wochenblattes. Er ist offenbar derselben Feder zu danken, welcher die von Joachim Raff vor Jahren treffend gegeißelten[1] Gehässigkeiten entströmt sind, die die Abschlachtung der drei großen Meister der Gegenwart bezweckten. Der musikalische Bravo beginnt nach einer längeren sachlichen Einleitung mit einem Axiom, das von einer wahrhaft kindischen Abgeschmacktheit strotzt. Man höre: „Die Berufung Liszt's zum Capellmeister in Weimar war verhängnißvoll" (verhängnißvoll für die behagliche Ruhe des Schlendrians und der handwerksmäßigen Routine allerdings). — **„Nicht gewarnt durch die Erfolglosigkeit der Oper (!)[2] von 1825, ließ er sich überreden, Componist zu werden, Symphonien zu schreiben, dem Flügel Valet zu sagen."**

Hört! hört! — Meyerbeer hat die Selbstunkenntniß gehabt, sich durch das Fiasco seiner ersten italienischen Opern nicht abhalten zu lassen, der berühmte Operncomponist par excellence zu werden und Jahrzehnte lang die große Pariser Oper und sämmtliche deutsche Filial-Operntheater ausschließlich aus seinem Vermögen zu füttern! — Wagner hat die haarsträubende Dreistigkeit, die Insolenz gehabt, nachdem ihm die nur einmalige Aufführung seiner „Novize von Palermo" in Magdeburg hätte belehren sollen, sich weiteren Componirens zu enthalten, fünfzehn Jahre später die

[1] Vermuthlich ist hier der nicht unterzeichnete, am 24. Febr. 1854 in der „Neuen Zeitschrift für Musik" erschienene Artikel gemeint: „Die Grenzboten als Neueste Zeitschrift für Musik", dessen S. 76 bereits Erwähnung geschah.

[2] „Don Sanche", in einem Act; das Werk des damals 14jährigen Liszt ward am 17. October 1825 in Paris aufgeführt.

populärste, die nationalste Oper seit dem Freischütz zu schreiben! — Wollt ihr weitere Beispiele? Byron hat es gewagt, unbelehrt durch das Fiasco seiner „hours of idleness" mit dem Childe Harold zu reüssiren! — Rousseau hat nach dem Fiasco seiner Komödie „Narciß" noch gewagt, der Mann des Jahrhunderts seiner Nation zu werden! — Racine hat sich erfrecht, auf dem Grabe seines ersten Stückes „Théagène et Chariclée" die „Athalia" zu dichten! — Béranger ist, ungeachtet des gänzlichen Mißlingens seines ersten Gedichtes „Chlodwig", doch noch ein unicum in der Geschichte der Lyrik aller Völker geworden!

Aber diese Namen sind ja bereits faits accomplis, historisch geworden. Der über die Deductionen der Grenzboten voreilig lächelnde Sextaner möge das bedenken!

Weiter lesen wir: „Daß ihn kein innerer Drang zum Componiren trieb, beweise, falls er es nicht selbst eingestünde (?), der lange Zeitraum, den er verstreichen ließ, ohne diesem Drange nachzugeben."

Wie? Weil ein hoher Geist während eines langen Zeitraumes zu schweigen scheint, seine Productionen nicht publicirt, glaubt ihr, die Prediger des nonum prematur in annum, er lege die Hände in den Schooß und feiere? Wie? Die neun symphonischen Dichtungen, die Riesenwerke Dante, Faust, Prometheus, die unzähligen Claviersolos (Originalwerke), Märsche, Vocalcompositionen haltet ihr für der plötzlich erwachten Laune, ein Componist zu werden, entsprungen? Bedenkt doch, daß ihr damit das Ärgste zu beweisen, Gefahr lauft, daß Liszt ein productives Genie sei, hinter welchem sich ein Mozart verstecken müsse! Doch begehen wir nicht die Naivetät, an eure bona fides zu glauben! Der Blödsichtigste wird nicht wähnen, daß die begabteste Tonnatur im Stande sei, die höchsten Aufgaben, die erhabensten Ideen der Geschichte, der Menschheit, in einem Nu als Tondichtungen gleichsam aus den Ärmeln herauszuschütteln! Der Albernste unter den Gegnern wird nicht leugnen können, in Liszt's Schöpfungen, so verwerfend er darüber faseln mag, die vorbereiteten, organisch entfalteten Resultate eines ganzen, wohl wie kein anderes an äußeren und inneren Erlebnissen reichen Künstlerlebens zu gewahren. Aber in eurem Conversations-Lexikon ist nun einmal blos der

Virtuos Liszt verzeichnet. Der schaffende Künstler Liszt paßt nicht in die a priori fertigen Kategorien. Gewähren auch die Götter zwiefache Gaben, die Minosse und Rhadamantusse der Kritik annuliren sie. Zerbrecht ihr euch doch seit lange die Köpfe, ob ihr Richard Wagner als Dichter oder als Musiker Gnade widerfahren lassen sollt! Beides dünkt euch unerhört, unhistorisch, wie eure Brille Hildebrand's prachtvolle Farbenmischungen in seinen Skizzen von Madeira oder vom Nordcap für unnatürlich erklärt!

Weil Liszt in seinen Concerten nur für die Anerkennung Anderer gewirkt und das Eigene, was er gab, auf die „begrenzte Sphäre der Transscriptionen" beschränkt, glaubt ihr euch ermächtigt, ihm dieses Genre als das ihm zukommende Gebiet octroyiren zu müssen, über welches die Grenzjäger keine Ausschreitung dulden! Man erlaube uns einmal — als belehrendes Exempel für den üblichen Lauf der Welt, den wir nicht beseufzen, den wir nur den blendenden Escamoteurs der Kritik gegenüber constatiren wollen —, die Reihenfolge der Stadien anzuführen, welche sich in dem Verhältnisse von Liszt's künstlerischer Laufbahn zum Urtheile der „Kritik" markiren lassen. Es ist Thatsache und wäre mit unzähligen Beispielen zu belegen: daß der Triumphator der instrumentalen Execution als Virtuos von unerreichbarer Technik erst dann anerkannt wurde, als er die sogenannten classischen Werke vorzutragen anfing; der Interpret Bach's und Beethoven's wurde (immer von der Kritik) so lange herabgesetzt und verlästert, bis er mit seinen sogenannten Transscriptionen und Paraphrasen für das zum Orchester umgeschaffene Piano hervortrat. Jetzt brach ein Zetergeschrei über diese unerhörten Neuerungen aus, durch welche dem Flügel Gewalt angethan und die Grenzen des Clavierspiels auf unnatürliche Weise verletzt, d. h. erweitert sein sollten. Der Beethoven-Spieler wurde zugleich mit rascher Entschiedenheit anerkannt. Liszt ging einen Schritt weiter; er trat mit Originalcompositionen auf.* Sofort erhob man den Arrangeur Schubert'scher Lieder und

* Es ist gegen Liszt's künstlerische Laufbahn der ersten Periode entschieden der bedauerliche Vorwurf zu richten, daß er von einem falschen Vermeiden-Wollen eines berechtigten Egoismus bethört, so selten seine Originalcompositionen am Piano vorgetragen hat. Das widerwärtige Geschrei der

Beethoven'scher Symphonien in den Himmel, indem man ihn warnte, sein Talent zu forciren und sich Dinge zuzumuthen, zu denen er keinen Beruf, keine Erfindung besäße. Liszt wurde Dirigent und Orchestercomponist. „Beklagenswerthe Verblendung des Claviercomponisten" schrie die Kritik und lobte seine Etüden, seine Polonaisen, Balladen, Rhapsodien. Die nächste Zukunft wird den circulus vitiosissimus, in dem sich die nachhinkende „critique des défauts" zu bewegen pflegt, in weiteren neuen Stadien zur Fortführung bringen. Liszt's Kirchenmusik wird seinen Symphonien wahrscheinlich zur Anerkennung verhelfen. Und schreibt er gar erst eine Oper, so ist sein universelles Genie, mit Ausschluß des ihm zu versagenden dramatischen Gebiets, auf allen Punkten gerettet. Geben wir uns dieser erfreulichen Perspective willig hin. Amen!

Es möge den Leser nicht verdrießen, wenn wir jetzt einen Fehdehandschuh aufheben, der der Anhängerschaft des Meisters in verblümter Weise zugeschleudert wird. Dieses Manöver wird mit Folgendem eingeleitet:

„Durch verblendete und eigennützige Rathgeber geschoben, versucht er den verlorenen Proceß von einem Auditorium zum andern zu tragen, um ihn immer von neuem wieder zu verlieren. — Mit ängstlicher Spannung zählt er die spärlichen Beifallsrufe. — Kein Flügel ist in seiner Nähe, an dem er seine Demüthigung austoben und sich die leichtsinnig verscherzte Bewunderung wieder erobern könnte. — Draußen empfangen ihn seine Lobhudler, schelten das Publikum, stellen ihm Wechsel auf die Zukunft aus und erfreuen sich einstweilen seiner liberalen Gegenwart."

Wer wagt hier von einem Proceß zu reden? Wo ist ein Angeklagter? Was ist sein Vergehen? Wo sind seine Richter? — Wenn ihr uns erst auf diese Fragen verständlich, gründlich geantwortet habt, dann wollen wir auch die Advocaten und nöthigenfalls die den Richterspruch an den falschen Anklägern vollstreckenden Büttel herbeischaffen. — Aber in euren Augen ist jeder Künstler, der neue Bahnen schafft, ein Angeklagter eo ipso. Ob sich

gewöhnlichen Recensentenmenge über Mangel an Beruf und Drang zum eigenen Schaffen würde seines vornehmlichsten lügnerischen Vorwandes heute entbehren. B.

wohl Monteverde, der Märtyrer des Intervalles der Terz[1] hätte träumen lassen, daß diese Richterkomödie sich nach Jahrhunderten wiederholen würde? Gut, wenn wir die Angeklagten sind, so nennt die Richter! War der Litterat La Harpe, der wüthige Detrahent von Gluck's Ruhme dessen Richter? — Es ist zum wenigsten nicht unbillig, daß wir dann verlangen, von unseren Pairs gerichtet zu werden! Aber war denn Beethoven der Richter von Weber's „Euryanthe", Weber etwa der Richter der „siebenten" Symphonie? Ihr habt ja beide große Männer acceptirt und für classisch erklärt, trotzdem Einer den Andern verworfen!

Liszt ist aber ein Verbrecher, der Milderungsgründe beanspruchen darf. Er ist verführt, „geschoben (!!!) durch verblendete" (also wahrscheinlich zuerst von ihm zu den Verführungsversuchen verführte) „eigennützige Rathgeber"! Nennt sie doch mit Namen, diejenigen, welche das Ungeheuerste vollbringen, einen Genius wie Liszt als Drahtpuppe zu schieben! — Es scheint uns ernstlich einmal an der Zeit, den frechen Vorwurf „eigennütziger und unlauterer Absicht", den der süd- und norddeutsche Recensentenhaufen Liszt's Anhängern ins Gesicht schleudert, zu commentiren. Sagt uns doch frei heraus: was gewinnen denn die Anhänger der „Zukunftsmusik", worauf speculiren sie, was glauben sie an äußeren Gütern und Ehren für die aufrichtige Bekennung ihrer Gesinnungen zu erreichen, die neben der erbittertsten Ungnade der Presse auch die Verrücktheitserklärungen des unmündigen Theils der großen Menge einernten? Welche Orden, Anstellungen, Pensionen, Versorgungen theilt ihnen das Oberhaupt dafür aus?

Zwingt uns nicht, die täglichen Zurück- und Hintansetzungen, Verleumdungen und Verketzerungen aufzuzählen, alle die äußeren Nachtheile, welche wir von den uns gleich feindseligen vereinigten Machthabern der Kritik und sämmtlicher musikalischen „Behörden" (Generalmusikdirectoren, Capellmeistern) zu erfahren haben! Wir sind noch viel zu frohen und frischen Muthes, um mit einer musi-

[1] Nach dem Gutachten von Autoritäten auf musikwissenschaftlichem Gebiete dürfte es sich um einen lapsus calami handeln und Bülow eher „Märtyrer des Intervalles der Septime" oder „Märtyrer der Dissonanz" gemeint haben.

kalischen Märtyrerglorie kokettiren zu wollen. Begeht aber nicht die Schamlosigkeit, uns Eigennutz und Unlauterkeit vorzuwerfen, weil wir weder Neid noch Furcht kennen, ohne äußeren Rückhalt zu besitzen.

Welche Erbärmlichkeit ferner, Liszt „mit ängstlicher Spannung" die spärlichen Beifallsrufe, die schneidenden Zischlaute zählen zu lassen! So wenig als die Minderheit gerade zufällig anwesender Parlamentsmitglieder der Richter einer Regierung ist, so wenig Entscheidendes hat für ihn die Beifalls- oder Mißfallensbezeugung der, bei einer ersten Aufführung zusammengewürfelten Unterhaltungslustigen. Doch ich vergesse, daß ihr euch eben einbildet, die höchste Instanz zu sein, von der aus nicht weiter appellirt werden kann. Nun, gestattet, daß wir hierüber vor der Hand nur die Ungläubigen spielen und einen durch seine Eleganz in seiner sittlichen Haltlosigkeit keineswegs gemilderten Materialismus nicht über jenes Heiligere stellen, welches [sich] das Ideal des Künstlers nennt. — Merkwürdig freilich bleibt es, daß „ihn draußen die Lobhudler" und nicht die Tadelsudler empfangen, die wenigstens seine liberale Gegenwart anerkennen.

Was nun die Specialwürdigung des Grenzboten betreffs der Liszt'schen Musik anlangt, so scheint es fast verlorne Mühe, gegen ihn zu polemisiren. Einestheils bekennt er ebenso naiv als arrogant: „es verlohnt sich eigentlich gar nicht, sich gegen diese Art von Musik zu verwahren und ihr eine kritische Würdigung angedeihen zu lassen". Der Referent hat es auch in der That nicht versucht, eine kritische Analyse zu geben. Er begnügt sich mit ganz unmotivirten Behauptungen, die eine kritische Würdigung weder zu verlangen, noch vertragen zu können scheinen.

Dagegen müssen wir „den Verdacht, Liszt habe diesen Weg — (viel vom Tannhäuserchor in die Dantesymphonie hineinzugeheimnissen) — benutzt, die bekannte Sprache seines Freundes wieder auf der Bühne ertönen zu lassen, von der sie durch hohen Widerwillen seit lange verbannt ist" unter denjenigen Eingaben verzeichnen, auf welche der Büttel der Zukunft zu antworten haben wird.

Das Weitere verschweige ich — einstweilen.

Hans v. Bülow.

Ein Blick auf das Berliner Ballet.

Bruchstück aus Capitel II: „Dramatische Anstrengungen der Tanzkunst auf eigene Rechnung“.

(Bei Gelegenheit des phantastischen Ballets „Morgano“ von Taglioni, componirt von Paul Hertel.)

[„Anregungen“, herausgegeben von F. Brendel u. R. Pohl. Band II, Jahrgang 1857, Seite 201.]

Dem Italiener Paul Taglioni, königl. Balletmeister, gebührt das Verdienst, das Berliner Opernhaus nicht blos einige Mal gerettet zu haben, sondern es unausgesetzt täglich auf's Neue zu retten — ihm und seinen Adjutanten, dem Maler Prof. Gropius und dem Maschinisten Daubner, welche es in ihren Künsten so weit gebracht haben, daß die scenische Aufführbarkeit der Wagner'schen „Nibelungen“ fortan weder einem Gegenwarts- noch Zukunftsphilister bestreitbar erscheinen kann. Die genannte Trias ist die Scheherezade, durch deren insinuante Märchenerzählungen das Publikum verhindert wird, das Opernhaus zu köpfen, d. h. es seiner Einnahmen zu berauben, oder es einer Luftpumpe gleich zu machen, welche den leeren Raum producirt.

Ohne in die Geheimnisse des choreographischen Metiers eingeweiht zu sein, kann man dreist behaupten, daß Herr Taglioni ein Meister erster Classe in seinem Fache ist, ein ungemein erfinderischer Kopf, mit einer bewundernswerthen Ubiquität des Auges begabt. Seine Ensembletänze, mögen sie sich an den Nationaltanz anlehnen oder nicht, zeichnen sich ebenso durch Originalität der Conception, als gewandte formelle Durchführung des Motivs („Pas“) aus. Er componirt polyphone Symphonien für die Beine, in denen er wahrlich schon die Verwendung von Synkopen angebracht hat, so daß sich kein Schumannianer derselben zu schämen hätte. In seinen anmuthig und mannigfaltig wechselnden Gruppirungen herrscht eine wirkliche Kunst der Orchestration, daß man glauben könnte, er sei im Besitz des Goethe'schen „Farbenclaviers“, das er im Verein mit dem Costümier dem Auge vorführe. Die Ausführung gibt der Composition nichts nach. Seine Kerntruppen

beiderlei Geschlechts exerciren mit einer Behendigkeit, Grazie, und vor Allem mit einer Präcision, mit der zu rivalisiren eine Militärparade oder ein Verdi'scher Chor schweren Stand haben würde. Die prima assoluta, Fräulein Marie Taglioni, und die anderen ersten Mitglieder zeichnen sich ferner, neben ihrer virtuosen Technik, ihrer Coloratur, durch eine Gewandtheit der Mimik, durch einen Ausdrucksreichthum der Geberdensprache aus, welche den Mitgliedern des recitirenden Schauspiels oft zum Muster dienen könnten.

Taglioni ist der Repräsentant des Rhythmus; und wenn das Orchester in seinem Schlendrian den Rhythmus noch nicht gänzlich verlernt hat, so hat es dies dem Balletmeister zu danken und seiner ausgezeichneten Direction, durch die ihm zu Gebote stehenden Pedale. Man vergleiche einmal die Beobachtungen, zu denen das Orchesterspiel in der Oper und im Ballet Gelegenheit gibt.

Was war natürlicher, als daß das Bewußtsein, der Hauptfactor in der Oper, der Helfer in ihren größten Nöthen geworden zu sein, den klugen Italiener auf den Gedanken brachte, aus den Mitteln seiner Kunst selbständig, einzig und allein mit der zu Terpsichore's Dienerin gestempelten Musik, eine Art Drama zu construiren, das durch eine gewissermaßen anschaulichere Einheit in der freilich sehr unvollkommenen Gebärdensprache im Stande wäre, dramatische Illusionen und Emotionen beim Zuschauer hervorzubringen? Das Ballet hatte allerdings schon lange vor ihm als selbständiges Genre „florirt"; auf das Dramatische war jedoch nie ein solcher Accent gelegt worden, als es Taglioni zuerst mit vielem Glück in seinem phantastischen Ballet „Satanella", neuerdings mit seinem, einen erheblichen Fortschritt bekundenden, gespenstischen Ballet: „Morgano" versucht hat. Nach der Natur der Mittel, über die er disponiren, mit denen er allein wirken konnte, mußte er seine Stoffe im Märchenhaften suchen. Ein kindliches Gebiet, es ist wahr: aber was ließe sich denn Anderes dem heutigen deutschen Opernbesucher vorsetzen, gegen welchen der im Theater verdauende Franzose, der in seiner Loge soupirende Italiener zum idealen Publikum geworden ist? Taglioni dramatisirt seine Märchenstoffe, wenn auch nicht immer mit Tact und Geschmack, doch stets mit so viel Geschick und Raffinement, daß er die beabsichtigte

theatralische Wirkung nie verfehlt. Haben uns doch zwei noch junge und noch blasirte Banquiers nach dem Morgano gestanden, das Unheimliche und Grauenhafte des Sujets habe ihre Nerven dermaßen aufgeregt, daß sie um ihren Schlummer besorgt seien! „Morgano" ist ein Vampyr. Die Sage ist nach unserer Ansicht nicht so unästhetisch, als sie gewöhnlich ausgegeben wird. Das Textbuch der Marschner'schen Oper ist entschieden weit widerlicher und zugleich langweiliger als das Libretto des Taglioni'schen Ballets. Es kommt eben Alles auf die Behandlung an. Wer sich des Byron'schen Giaur erinnert, wird die grausig prächtige Ausführung jenes Fluches nicht vergessen haben, den der Fischer dem Helden zuwirft und der mit den Worten beginnt »But first, on earth as Vampire sent«. Unstreitig hat der große Britte den ersten Anstoß zur dichterischen Behandlung gegeben. Liegt doch der Hauptepisode der Marschner'schen Oper, zugleich dem besten Musikstücke, eine fast wortgetreue Übersetzung der Stelle zu Grunde. Taglioni hat den guten Einfall gehabt, der Sage die ursprüngliche Heimath, Ungarn, wiederzugeben, wodurch auch schon für Tänze und Costüme ein charakteristischer Boden gewonnen war. Schreiber dieses wird nicht den unglücklichen Einfall haben, das Textbuch des Ballets zu analysiren. Nur so viel: der Autor hat den Vampyr zugleich zu einem interessanten Magnetiseur gemacht, der sein Opfer nicht blos durch List, sondern auch durch ganz ehrliche Attraction erbeutet. Hierdurch wurde für die Geberdensprache ein ebenfalls ganz dankbares Motiv erlangt. Es ließen sich mehrere ganz anziehende Situationen und Scenen anführen, welche bei der Darstellung einen dramatisch und musikalisch gleich wirksamen Eindruck machen und zwar einen ebenso unmittelbaren und einheitlichen, wie die beliebtesten, aus der Reibung der Elemente Scribe und Meyerbeer hervorgegangenen Opernblitze. Der Hauptreiz an dieser Darstellung ist das genaue Zusammentreffen der mimischen Geberde mit dem musikalischen Accente im Orchester. In der gründlichen, kunstvollen Beobachtung des ordnenden Gesetzes des Rhythmus, in der dadurch erzielten Harmonie zwischen Ton- und Tanzkunst liegt das Geheimniß der Macht einer ungewöhnlichen Wirkung auf das an sich nur Unbedeutende. Was wir bei hiesigen Opern-

aufführungen stets vermißt, haben wir nach langer Zeit in einem Taglioni'schen Ballete (!) zum ersten Male wiedergefunden: dramatische Illusion aus der Concordanz von Mimik und Musik. Und dieser unvermuthete Fund war es, der überhaupt zu einer Besprechung des Gegenstandes Veranlassung gab.

Der Musiker, mit dem sich Taglioni zu seinem „Drama der Tanzkunst" associirt hat, heißt Paul Hertel und ist ein Berliner. Trotz dieses ungünstigen Umstandes trägt seine Musik, zu ihrem Lobe sei es gesagt, nicht den Stempel des Charakters seiner Heimath. Hertel ist ein Componist von ganz entschiedenem Talente; seine Tanzmusik ist nach der Meyerbeer'schen die beste moderne, die wir kennen; mannigfaltiger, wenn auch nicht immer so graziös wie die der Franzosen Adam u. Co. Trotz seiner Fruchtbarkeit ist er im „Morgano" — musikalisch ebenfalls dem besten Product der gemeinschaftlichen Firma — in der melodischen Erfindung sehr ausgiebig geblieben; seine Rhythmen sind stets frisch, pikant und schlagend. Die Instrumentirung ist zwar sehr lärmend und rauschend, aber durchweg klangvoll und brillant, auch keineswegs eintönig im Colorit. Nur die Schlagwerkzeuge arbeiten bisweilen zu ausschließlich auf den guten Tacttheilen herum. Der dramatische Theil der Musik steht noch um Vieles höher als der tanzbare Theil derselben. Hertel hat hierin ein ganz bedeutendes savoir-faire documentirt. Seine Composition ist durchweg sehr sprechend und charakteristisch, sehr verständig — wir möchten sagen — gezimmert und verräth eben so viel Leichtigkeit und Fluß der Feder, als eine große Erfahrenheit und Kenntniß des dramatischen Effects (mit Ursache).[1] Sie tritt selbstverständlich ohne Prätension auf irgend welche Unsterblichkeit auf; und, trotzdem der Musiker nicht viel Neuem und Originalem begegnet, so vermag er sich an dem eleganten Jargon, sowie an dem gesunden bon-sens, den der Componist nie verleugnet, zu erfreuen.

Wir hoffen durch das, was wir hier niederschrieben, nicht in den Verdacht gerathen zu sein, eine Apologie des heutigen Gebahrens

[1] In dem hier nicht aufgenommenen Theil des Aufsatzes citirt Bülow Richard Wagner's Wort über den „dramatischen Effect, diese Wirkung ohne Ursache."

der Tanzkunst als selbständigen Genres beabsichtigt zu haben. Wir haben eben gefunden, daß, während die übrigen Bühnenkünste in ihrem verkehrten Zusammenwirken, eine wahre gegenseitige Assecuranzgesellschaft für Blödsinn, Ungeschmack und die krasseste Indolenz, Rückschritte ohne Gleichen machen, die relative Erhebung der Cenerentola [Aschenbrödel] unter den drei Schwesterkünsten im Drama, wenn auch noch in einseitiger und zum Theil corrupter Weise, aber doch als Zeichen einer gewissen strebenden Regsamkeit gelegentlich beachtet werden kann.

Hans v. Bülow.

Über „Macbeth", Oper von Taubert.[1]

(Ein Brief an Herrn Felix Draeseke.)[2]

[Neue Zeitschrift für Musik. Band 48, Nr. 2, 3, 5, 6, den 8., 15., 29. Januar und 5. Februar 1858.]

I.

Sie wünschen, lieber Freund, eine Mittheilung über das neue musikalische Theaterwerk zu empfangen, von dessen unerwarteten Erfolgen in Berlin Sie mit „Erschütterung" vernommen haben. Ich kann nicht sagen, daß ich zu diesem Zweck mit Vergnügen die Feder ergreife. Aber ich lege es mir als eine Art Buße dafür auf, in einem schwachen Augenblicke die jüngste Oper des Herrn Capellmeister Dorn in der Berliner Musikzeitung besprochen zu haben. Sie machten mir damals den Vorwurf eines übermäßigen Gebrauchs sympathetischer Tinte, indem ich wider meine gewohnte Aufrichtigkeitsliebe dem Leser so Manches zwischen den Zeilen zu lesen übrig gelassen. Ja, ich gestehe es; ohne ein Wort dieses besagten Localartikels zurücknehmen zu wollen, ich ließ mich zu einer freundlichen Leichenrede hinreißen — aus Oppositionsgelüsten,

[1] Wilhelm T., geb. zu Berlin 1811, 1831 Leiter der Hofconcerte, 1841 Director der königl. Oper, 1869 Obercapellmeister, gest. 1891. — Die erste Aufführung seiner Oper „Macbeth" war am 11. Nov. 1857.

[2] Bülow hat dem Artikel nur die Form eines Briefes gegeben; er wurde nicht an Felix Draeseke gesendet, dieser vielmehr durch sein Erscheinen in der „Neuen Zeitschrift für Musik" überrascht.

deren Anwandlung ich heute bei geminderter Reizbarkeit nicht mehr zu befürchten habe. Die Dornen, welche auf das frühe Grab der Oper des einen Capellmeisters, die Rosen, welche auf die Wiege der anderen Capellmeisteroper gestreut werden, sie finden heute an mir einen gleich unempfindlichen Zuschauer; ich halte die einen so wenig wie die anderen für Immortellen. Ich vermag also sine ira et studio über „Macbeth", d. h. nicht den des Shakespeare, sondern den des Shakestock des Berliner Opernorchesters zu schreiben und thue es in der Beherzigung der Maxime, daß was Dorn recht, auch Taubert billig sei. Einigermaßen erschwert wird mir allerdings mein Vorsatz, kaltblütig gerecht zu bleiben, durch die unerhörte Extravaganz, mit welcher die Freunde des Componisten dessen neues Werk als das chef-d'oeuvre moderner dramatischer Musik ausbombardiren, gleich als ob Richard Wagner eine mythische Person wäre. Doch Herr Dr. Kossak, der einzige Schriftsteller Berlins, dessen Feder von einem Kopfe geführt wird, hat diese Prätension bereits genügend gegeißelt; und wenn Sie die beiden kleinen Meisterwerke von Geist, Humor und Scharfsinn, welche er darüber veröffentlichte, noch nicht gelesen haben, so lade ich Sie dringend ein, sich diesen Genuß nachträglich zu verschaffen.

Vielleicht erinnern Sie sich noch des charakteristischen Ausspruchs, den vor einer Reihe von Jahren Capellmeister Taubert über Wagner's „Lohengrin" zu Herrn Concertmeister Joachim gethan, und der eine gewisse Unvergeßlichkeit beansprucht. Eine längere Discussion mit dem damals Wagner-enthusiastischen Freunde Franz Liszt's wurde durch die denkwürdige Äußerung des Gegners abgeschnitten, „daß er Wagner's Textbücher recht hübsch, sogar poetischer als andere finde und demnach, wenn er nichts Besseres zu thun hätte, sehr geneigt sei, den „Lohengrin" noch einmal zu componiren". Die Notenthat „Macbeth" liefert in gewisser Weise den illustrirenden Commentar zu dieser Würdigung, die nicht vereinzelt dasteht. Die Herren specifischen Musiker, die Zunftmeister der Sonatenverfertigung, der Symphonieflickschneiderei, die Trio- und Quartett-Lieferanten, deren Herberge Mozart's Bild auf dem Schilde führt, leben in dem glückseligen Rausche, die privilegirten Wächter und Bewahrer der sogenannten eigentlichen Musik zu

sein. Doch die beliebte Phrase, daß Wagner ein Dilettant à la Gluck sei, ein zum Eintritt in das Heiligthum der wahren Musik Unberechtigter, hat unterdeß viel an ihrer blendenden Kraft eingebüßt. Die Anzahl der dadurch zu düpirenden Leute lichtet sich immer mehr, seitdem Musiker von Fach die Feder für die gute Sache führen, und Sie, Verehrtester, haben ganz im Besonderen sich ein Hauptverdienst erworben, indem Sie durch Ihre erfolgreiche Belehrung auch der Kurzsichtigsten und Harthörigsten, ein entscheidendes Licht über das Streitobject verbreiteten: wie in Wagner nicht nur die tondichterische Potenz, sondern auch musikalische Wissenschaft — das Erscheinungsmittel jener — ihren Sieg über Routine, Handwerk, Prosa, Schlendrian und Schulpedantismus feiere. Wagner ist ein wahrer Musiker, und wenn er, im Ärger über die ihm durch diesen Titel zu Theil werdende Collegenschaft, ihn bisweilen selbst abgelehnt hat, so hat der Handwerker, der Tonmaurer und Notengießer nicht das Recht dazu erlangt, diese Ablehnung als eine capitis diminutio aufzufassen. Auch Taubert's „Macbeth“ hat die Freundlichkeit, sich Ihnen durch das Medium der Vergleichsdarbietung in Ihren Bemühungen um die Beleuchtung des Musikers Wagner anzuschließen. Und insofern ist mir die Gelegenheit willkommen, in Ihre Fußstapfen zu treten, so wenig ich mit Ihrer ruhigen und imponirenden Dialektik oder dem Esprit eines Kossak rivalisiren kann. Eben mit Hülfe des negativen Beweises, an den Früchten Anderer läßt sich der Eine erkennen. Der „specifische Musiker par excellence“ begibt sich auf's Eis der Oper, wenn ihm in der reinen Instrumentalmusik zu wohl geworden ist. Nun, da können wir ja recht bequem untersuchen, ob es ihm gelingt, abgesehen vom poetischen Gehalte, einen absoluten tonlichen Inhalt zu bieten, der den „geistreichen Dilettanten“ Wagner in den Schatten rückt. Ich brauche Ihnen nicht meine Antwort auf diese Frage zu geben, die sich von selbst verneint. Und dennoch konnte keine treffendere Bezeichnung für Taubert's „Macbeth“ gefunden werden als Kossak's witziger Ausdruck: Musiciroper.

Das Ideal des Herrn Capellmeisters war offenbar, einen neuen „Fidelio“ zu schaffen, eine Art Mittelding zwischen Cherubini's „Medea“ und Weber's „Euryanthe“, ein drei und einhalbstündiges

Loreley-Finale. Daß er sich in diesem Vorhaben durch die Worte des Dichters (Hebbel) nicht stören ließ:

„Freilich thut es dir noth, zu schaffen, ich weiß es, doch leider
Thut es der Welt nicht noth, daß das sei, was du schaffst,"

daraus wollen wir ihm keinen besonderen Vorwurf machen. Zwar ist an einem „Fidelio" genug, und am Loreley-Finale mehr als übergenug: es hätte aber die Zukunftsmusiker durchaus nicht incommodirt, wenn sie noch einen zweiten Fidelio zu verehren genöthigt worden wären.

Ich sprach, glaube ich, vom Ideal. Ich meinte damit natürlich das künstlerische Ideal, nicht jenes andere, welches den Componisten sonst noch inspirirt haben mag: Sehnsucht nach Tantième durch ausschließliche Ausbeutung der letzten Bühnenherrschaftstage einer gefeierten dramatischen Sängerin, und nach dem Ruhme, die Cassenoper „Tannhäuser" und die Collegenoper „Nibelungen" auf einige Zeit vom Repertoire zu verdrängen.

Doch ich werde hitzig und lasse unbilligerweise den Componisten für die Sünden des Capellmeisters büßen. Meine aufrichtige Anerkennung der guten Eigenschaften seines Werkes mag das Gleichgewicht wieder herstellen. Und da erkläre ich gern: daß das in den ersten Acten desselben bekundete ernstliche Streben, die saubere und in ihren negativen Vorzügen: dem Fernbleiben von dem trivialen Opernjargon und von dem beliebten unmusikalischen Opernspectakel, rühmenswerthe Factur, mir eine größere Achtung vor Herrn Capellmeister Taubert eingeflößt hat, als ich bisher ihm zu zollen vermochte, so wenig ich seine Geschicklichkeit und sogar Tüchtigkeit auf den anderen Gebieten seiner Production je in Abrede zu stellen gewillt war. Aber das letzte Dritttheil seines Werkes verletzt eben wiederum durch das außerkünstlerische Gebahren des Componisten. Die Flüchtigkeit und — natürlich immer in den Grenzen deutscher „Gemüthstiefe" verharrende — Liederlichkeit im letzten Acte documentirt allzu scharf, daß der Componist nicht minder, als der von ihm abhorrirte Nichtmendelssohnianer Meyerbeer, ganz speciell auf den Effect, den ihm die Mitwirkung der zu Ostern 1858 sich verabschiedenden Johanna Wagner in Scene zu setzen bestimmt war, geschrieben

hat. Ich will auch hierin mich hüten, zu anklägerisch zu werden, indem ich den Componisten etwa für die Schwächen des Textbuches verantwortlich mache.
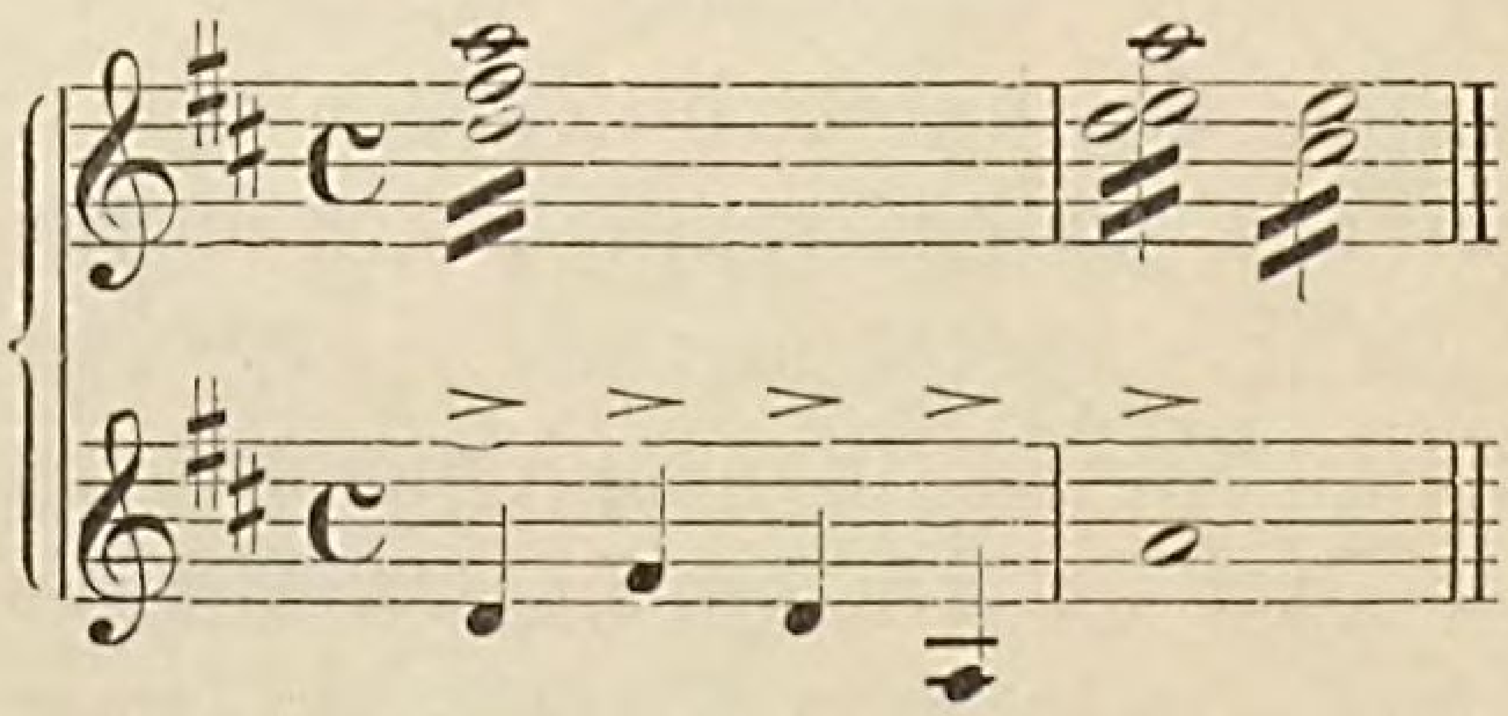
Vorläufig Einiges über den Musiker Taubert, wie er sich in einem seiner, für ihn unstreitig bedeutenderen Werke vergegenständlicht. Kann ich leider auch nun nicht umhin, seinen Macbeth kurzweg als eine Capellmeisteroper mehr zu bezeichnen, so zolle ich doch willig die Anerkennung, daß diese Capellmeisteroper zu den bei Weitem anständigeren, geschmackvolleren und weniger langweiligen der Gattung gehört, die in den letzten Jahrzehnten das Lampenlicht erblickt haben. Vor Allem hat uns ein Streben nach Einheit des Styles angenehm berührt. Die Elemente, Weber und Mendelssohn, in deren Fusion das Charakteristische von Taubert's Epigonismus gefunden werden mag, lassen sich leicht als Vorbilder und Tonangeber erkennen. In der Orchesterbehandlung hat er auch neuere Errungenschaften mit Erfolg benutzt, jedoch ohne es zu einem selbständigeren, individuelleren Aufschwung darin zu bringen. Es ist der Instrumentirung rühmend nachzusagen, daß sie neben einer außerordentlichen Sauberkeit und Detailfeinheit auch Klangfülle und Markigkeit zu offenbaren sich anläßt. Ich sage: sich anläßt; denn da von bedeutenderen Themen auch nicht eine Spur in dem Werke zu entdecken ist, so fehlt es eben an dem, woran Fülle und Markigkeit zu offenbaren wäre. Als Harmoniker habe ich den Componisten vergeblich zu bewundern gesucht; sein non plus ultra der harmonischen Steigerung in den erschütterndsten Momenten ist jener Zusammenklang, den die alten Theorien „Nonenaccord" nennen; die schwächliche Benutzung des verminderten Septimenaccordes in seiner nichtssagendsten Unbestimmtheit zeigt, daß er bei den Meistern der Gegenwart nicht die Studien gemacht hat, von denen man sich nicht dispensiren kann, wenn man auf der Höhe der Zeit stehen will. Empfindet er bisweilen doch einmal das Bedürfniß einer Rückung aus dem alltäglichen Geleise, so spielt er ein bischen enharmonische Verwechslung Spohr'schen Angedenkens. Mit dem Rhythmiker steht es stellenweise etwas besser, nämlich im Einzelnen, bei der Declamation. Dagegen hat mich der endlose Parademarsch vier- oder zweitactiger Perioden durch die ganze Par-

titur hindurch bis zum Zähneknirschen ennuyirt. Die kleine Distraction, welche die Dreitheiligkeit im Ballet des zweiten Actes bringt, ist nicht genügend, um über das Unbehagen hinwegzuhelfen. Mit dem Melodiker steht's nach meiner Ansicht am schlimmsten. Man wende nicht ein, daß die Oper so reich an artigen Liederchen; daß Macduff, Lady Macbeth, das ganze Hausgesinde, Pförtner und Hofharfenist ihre Coupletsfertigkeit an den Tag legen; daß ein Einzugsmarsch der Gäste" mit zwei Trios, eine Balletmusik mit ditto, eine Unmasse Chorquartettanfänge mit den rührendsten Klettereien des ersten Tenors nur so durcheinander wimmeln: das Alles gehört zu jener Sorte Melodien, wie sie für Salon- und Männergesang-Unterhaltung ausreicht, aber für ein musikalisches Drama nun und nimmermehr. Ein gewisser Marschner, dem die Berliner Opernbühne seit mehr als einem Decennium keinen einzigen Theaterabend gewidmet hat, hätte, in der Behandlung dieses Genres im Dramatischen, dem Componisten des Macbeth einigermaßen als Muster vorschweben können, hinter dem es heute nicht mehr erlaubt sein kann, zurück zu bleiben. Was hilft die Glätte und Eleganz der Einkleidung: diese Taubert'sche Melodie bleibt eine zur Salonpuppe dressirte Berliner Grisette, und der Anklang an die Volksweise dient nur zur ausdrücklichen Versicherung, daß sie das Kind armer Leute ist. Gesetzt nun aber auch, daß die genannten Liedereien musikalischen Werth beanspruchen dürften, so stellen sich doch in der Oper Forderungen höherer Art an die Erfindung des Tonsetzers auf, denen Herr Taubert in keiner Weise genügt hat. Ein bedeutenderes, prägnantes, charakteristisches, dramatisch-musikalisches Motiv existirt in der ganzen Partitur nicht. Der Componist hat es sich noch leichter und bequemer in diesem Bezug gemacht als bei seinen Instrumentalarbeiten. Fand er sich in den letzteren nämlich genöthigt, eine Art bestimmten, festen Hauptgedanken auszusprechen, ein klares, dominirendes Thema auszubrüten, an das sich die üblichen, normalen, von den „Merkern" der Schulweisheit erheischten Fort-, Durch-, Aus- und Abführungen knüpfen ließen, so glaubte er sich in der Oper dieser Mühe insofern entschlagen zu können, als unter dem Deckmantel, dem dramatischen Fortgange Rechnung zu tragen, hier nur Note auf Wort, Textbuch

in der Hand, auf's Gerathewohl weiter componirt, gewissermaßen weiter improvisirt werden mochte. Bei der krassen Begriffsverwirrung, die über Wagner's Theorie und Praxis unter den specifischen Musikern herrscht, ist hier vielleicht gar mißverstandener Wagner im Spiele gewesen. Steigt aber doch einmal herunter von eurem hohen Pferde, ihr Eigentlichen! Laßt euch doch herbei oder herab, nur um eure Stärke zu zeigen, so ein Motiv zu erfinden, wie den Pilgergesang im „Tannhäuser“! Es muß euch ja bei eurer ungeheuren Geschicklichkeit und Fixundfertigkeit im „Componiren“ ein Leichtes sein!

II.

Sie werden erschrecken, lieber Freund, wenn ich Ihnen das einzige, mit der Intention eines rothen Fadens auftretende Motivlein niederschreibe, das zum ersten Mal bei dem Weissagungsgruße der Hexen zu Macbeth's künftiger Größe auftritt und dann des häufigen wiederkehrt, um zu erinnern, daß Macbeth's Ehrgeiz darin seine Verkörperung gefunden hat.


[1]

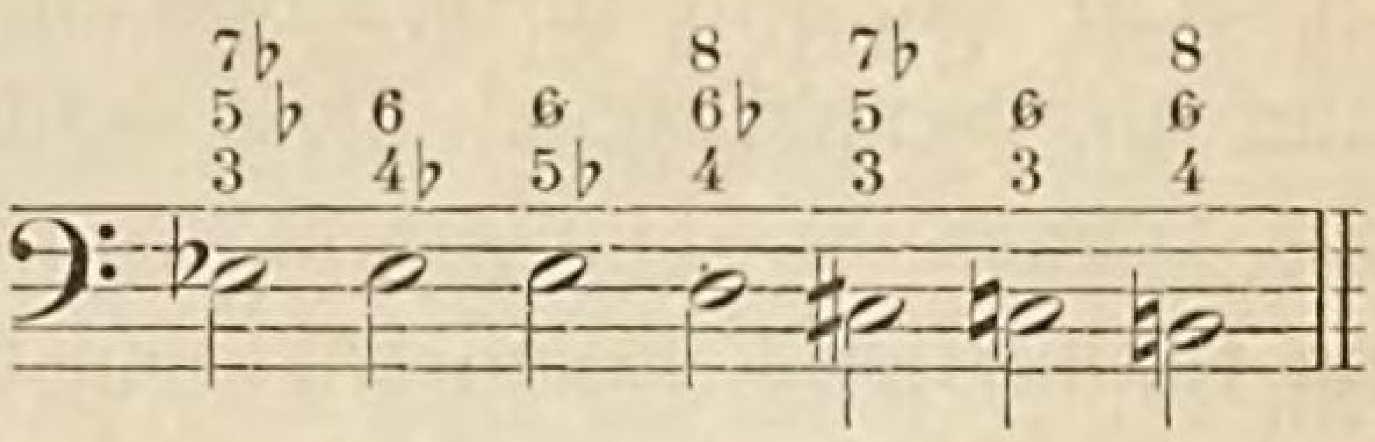
Alles, was streicht und bläst, vertheilt sich diesen fetten Bissen. Bald schieben es die Posaunen, bald grämeln es die Fagotte, bald murren es die Bässe, bald pfeift es das Piccolo,

[1] Die in diesem Artikel vorkommenden Notenbeispiele gab Bülow aus dem Gedächtniß, da die Oper nicht gedruckt war. »Comme je cite la partition textuellement après deux auditions, ils sont stupéfaits de ce ‚charlatanisme‘« schrieb er an Liszt. Das Manuscript war nicht aus den Händen des Componisten gekommen, so daß dieser, nachdem er sich von der Übereinstimmung der Citate mit der Partitur überzeugt hatte, nach Alex. Ritter's Angabe geäußert haben soll, daß er, ohne diesen Beweis, an die Möglichkeit einer solchen Gedächtnißprobe nicht glauben würde.

in der Aufregung der Situation kreischt es sogar einmal die Trompete in der höheren Octave. Da lobe ich mir doch noch das Hauptmotiv der „Nibelungen“ von Dorn, das anfangs einen Anlauf zu nehmen verspricht und wenigstens elf Tacte ohne Fermate währt. Und trotzdem, glauben Sie mir, lieber Freund, ich empfand stets das Gefühl einer gewissen Befriedigung, einer dramatischen Genugthuung, mein nach einem bleibenden Accente von einiger Bedeutung lechzendes Ohr stärkte und labte sich jedesmal, als ich dieses simple, ausdrucksbare Motivlein vernahm. Ich empfing die Illusion von einem gewissen Ernst in der Sache, von einer Absicht des Componisten, der Musik eine nicht luxuriöse, sondern ihrem inneren Wesen geziemende Rolle in seiner Oper zu ertheilen. — Ich habe schon gesagt, daß Lord Macbeth in dem Singspiel, das seinen Namen führt, nur als secundirender Gatte beschäftigt ist, und keinen Anspruch als dramatische Figur erhebt. Es ist traurig, daß der Componist sein künstlerisches Gewissen bestimmten momentanen Localverhältnissen unterzuordnen vermocht hat, um einen rascheren Erfolg zu erzielen, statt in einem, gesetzt auch trüglichen, doch immer edlen Glauben an seine Kraft, sein Werk nach einem absoluten künstlerischen Maßstabe zu gestalten. Aber Garantie des Erfolges im Voraus für die im Werden begriffene Schöpfung ist die Parole dieser „ehr“geizigen Künstler, ohne welche sie der Inspiration für ihre Arbeit ermangeln! — Dem Tyrannen gegenüber steht das Vaterland. Der schottische Patriotismus begnügt sich mit einem kurzen Ansatz zu einer Hymne, die anfangs und Ende der Ouvertüre eine Rolle spielt, nach einem kurzen Auftreten im ersten Acte und einer recht geistreichen Anspielung im dritten (bei der Geistererscheinung) aber erst ganz am Schlusse der Oper wiederkehrt, um die Restauration des legitimen Thronerben zu bejubeln. Dieses Motiv ist gar nicht so übel, ziemlich populär, mit Anklängen an schottische Volksweise verbunden und hätte sich — faute de mieux — recht wohl mit Glück zu einem Träger der Person „Patriotismus“ verwenden lassen können, am glücklichsten freilich erst dann, wenn als Gegensatz ein dem Unterjocher und Usurpator kennzeichnendes Motiv ihm gegenübergestanden.

Lady Macbeth, die Ristori oder Rachel der Schauspielertruppe:

Macbeth, Banquo, Duncan, Macduff, singt ihren übrigens gar nicht uninteressanten und sogar einzelne Schönheiten, mit welchen die Galanterie des Componisten Frl. Wagner gehuldigt hat, aufweisenden Part vom ersten zum letzten Act, ohne sich nur einmal bewußt zu werden, daß sie den Mittelpunkt der ganzen Handlung bildet und folglich einige Verpflichtungen gegen ihre Umgebung zu erfüllen hätte, die sich eben wiederum durch Darbietung mehrerer oder doch nur eines charakteristischen Hauptmotives hätte erledigen lassen. Nur ein einzigmal fällt es dem Componisten ein, in dem kurzen Orchestervorspiel zum zweiten Acte, einen an und für sich nicht bedeutenden, aber durch eine hübsche modulatorische Wendung von As nach Edur



hervortretenden Passus aus einer Arie des ersten Actes dem Zuhörer in die Erinnerung zurückzurufen. Die Somnambulismusscene, welche den vierten, sehr kurzen Act ausfüllt und, aus dem Ganzen herausgenommen, ein sehr kunstvolles und discret gezeichnetes Genrebild abgibt, enthält merkwürdigerweise nicht eine einzige Allusion an Vorhergegangenes und könnte z. B. von Lady Macduff, gäbe es dergleichen, bei verändertem Texte, ohne alle Hindernisse mit gleichem Fuge dargestellt werden. Also auch hier, wo die dichterische Situation den Componisten auf seine Aufgabe — sit venia — mit der Nase drauf gedrückt hat, hat es demselben dennoch gefallen, seiner Musicirmanier auf Unkosten jeder feineren dramatischen Beziehung und Motivirung (das Motiv hätte freilich präexistiren müssen) freien Schuß zu lassen. Was würde diese Partie an Interesse gewonnen haben, wenn sie, nach dem Vorbilde eines Wagner'schen Charakters, in der Phantasie des Hörers eine melodisch plastische Gestalt erhalten hätte!

Hr. Taubert hat eben hierbei das Hochwichtige übersehen oder vergessen, daß der dramatische Tonsetzer nicht blos Maler, sondern auch Bildhauer sein muß. Alle Achtung vor seiner Pinselführung,

seinen zierlichen Farbentöpfchen, seiner Geschicklichkeit, die Physiognomie der Heldin nach den Eindrücken, die sie empfängt und die Andere von ihr empfangen, ich möchte sagen, zu schminken; aber vor allen Dingen bedarf es zuerst dramatischer Charaktere, fester Umrisse, individueller Gestalten.

Hatte Weber in seiner „Eglantine" diese Forderung nicht genügend erfüllt, so war dagegen in Wagner's „Ortrud" das Nöthige zu erlernen. Leben und Bewegung in einem festen Rahmen, damit das Bild nicht zerrinne, sondern vom ersten Momente an in der Seele des Zuhörers hafte: dies scheint mir die Grundbedingung dramatischer Charakterzeichnung zu sein. Der dramatische Tondichter hat hierin ein Außerordentliches vor dem Wortdichter voraus. Durch ein prägnantes melodisches Motiv, welches gerade nur dieser bestimmten Person anzugehören hat, vermag er das innere Auge des Zuschauers mit einem eigenthümlichen, festbegrenzten, und doch des mannigfaltigsten Ausdrucks, der verschiedenartigsten Wandlungen fähigen Bilde zu erfüllen, durch welches alle seine poetischen Intentionen im Einzelnen eines klaren und sicheren Verständnisses gewärtig werden können. Diese Einheit in der Vielheit vermissen wir durchaus an der Hauptperson der Oper des Hrn. Taubert. Die bewundernswürdige, edle und schöne, lebensvolle — Bearbeitung der Rolle durch Frl. Wagner hat das Möglichste versucht, den Mängeln des Entwurfes zu Hilfe zu kommen; doch das reichte eben nur bis zu einem gewissen Punkte aus.

Von den übrigen Personen der Oper ist nun gar nicht zu reden. König Duncan, Banquo u. s. w. hätten keine musikalischen Motive von Bedeutung zu ihrer tonlichen Repräsentation erhalten können, da der Textdichter sie nur für das Fach der höheren Statisten engagirt hat. Doch der Musiker, der Intelligenz genug besaß, um sich in das Studium der Wagner'schen Werke vertiefen zu können, hätte immerhin Anlaß finden mögen, ihrer dramatischen Nacktheit ein musikalisches Costüm zu geben, und etwas Anspruchberechtigteres als einen König Müller und General Schultze zu Wege zu bringen. Macduff's Rolle ist dramatisch-musikalisch eine noch kläglichere. Kossak nennt ihn kurzweg einen „Liedertafeltenor" und „Braten-
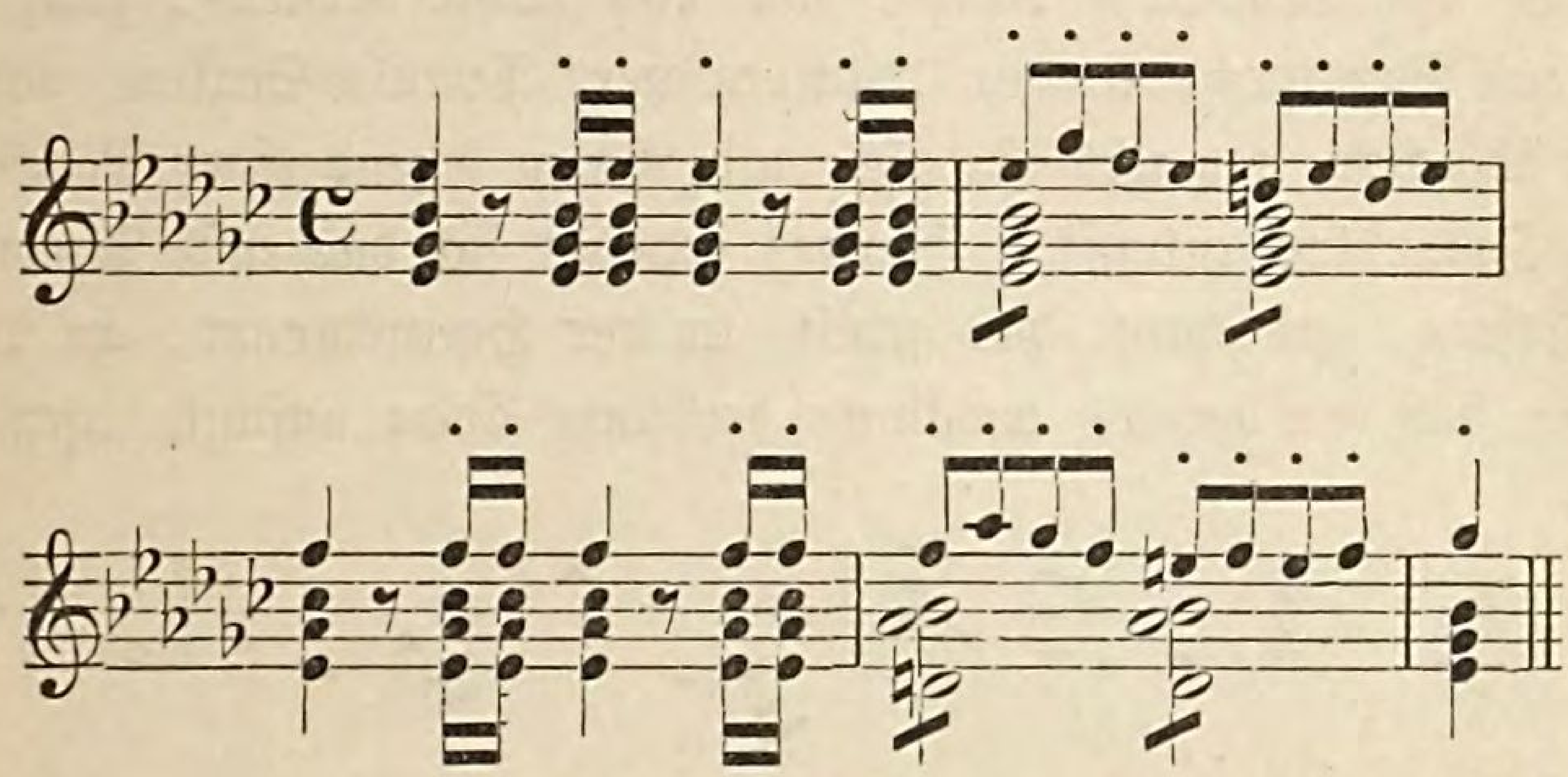
barden" und trifft damit ganz das Richtige. Macduff ist die Erscheinung des absoluten, des „metaphysisch-reinen" Tenoristenthums, des eingestrichenen „a und b" quand même im Ensemblesatze, des zur Ausfüllung der Zwischenpausen durch Sologesang berufenen tragischen Clown's. Vielleicht soll er durch seine Gesangswuth sich als moralisch guten Menschen legitimiren. Wenigstens pflegt sich der ganze Männerchor zutraulich neben ihm niederzulassen, wo er immer singt, bei Hofe oder im Walde, und ihn durch kräftige Mitwirkung im Refrain zu unterstützen. Daß er Macbeth im zweiten Acte Lob, im dritten Rache zusingt, geschieht einzig darum, um sein Repertoire zu wechseln. Denn für den trocken und kurz erzählten Vorgang seines Familienjammers vermag sich, da er durch nicht die geringste Andeutung motivirt wird, niemand zu interessiren. Der erste beste Verdi'sche Operntenor ist ein dramatischer Charakter gegen diesen Serenaden-Kater. Die Rolle des Chors ist dramatisch so null und nichtig, wie in den schlichtesten italienischen Opern: das sind lauter Miethlinge für Füllstimmen.[1]

III.

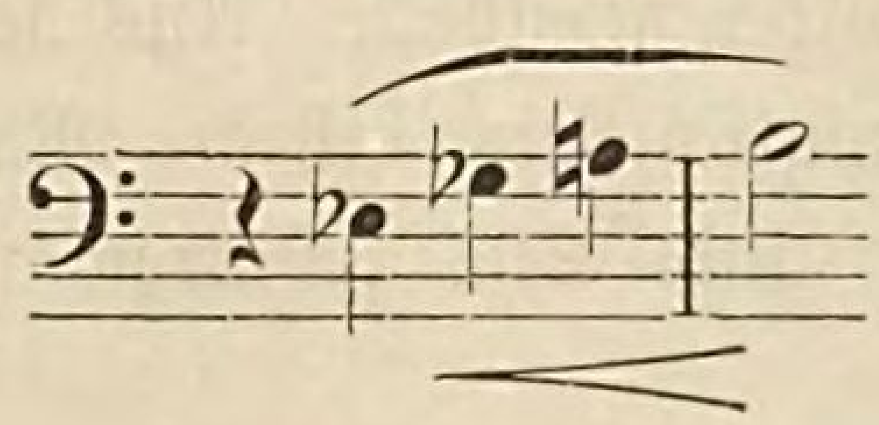
Daß die Musiciroper mit einer Ouvertüre behaftet ist, werden Sie wohl keinen Augenblick bezweifelt haben. Sogar mit einer recht prätentiösen symphonistischen Ouvertüre, die jedenfalls die Bestimmung hat, sich nach dem Ableben der Oper als ihr Aschenbecher auf die Rumpelkammer der „classischen" Capellistensoiréen zu vererben. Als Instrumentalstück betrachtet, gehört sie zu den anhörbaren, die Langweiligkeit der Ideen durch das Colorit der Orchestration mit Glück neutralisirenden und hält die rechte Mitte zwischen der sogenannten Garten- und der „gediegenen Salonmusik". Mendelssohn's „Ruy Blas" kann das Ideal der Gattung genannt werden. Taubert hat ihm mit sichtlichem Fleiße nachgestrebt. Der Form nach gehört sie zu denjenigen „modernen" Ouvertüren, bei denen Kopf und Coda ein populäres, rauschend instrumentirtes Motiv verarbeiten, während das Mittelstück mit bescheideneren

[1] Ein dem Textbuch gewidmeter Abschnitt, der nun folgte (in Nr. 4 d. J. der „N. Z. f. M."), fällt hier aus Raumrücksichten fort.

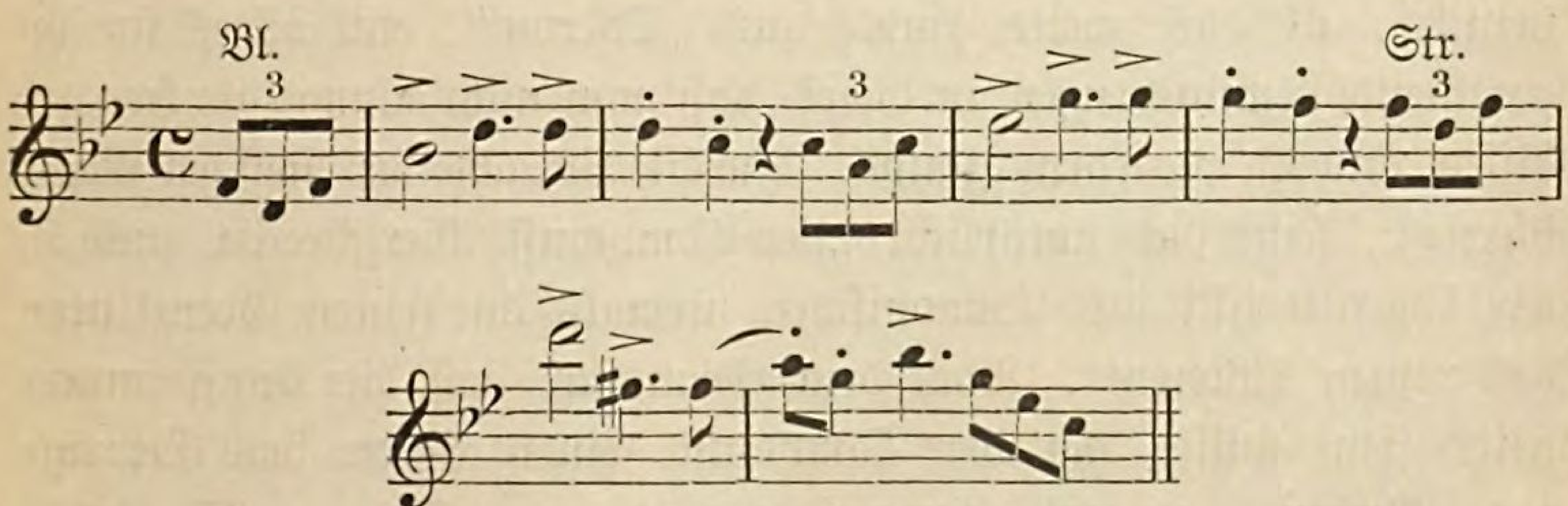
Mitteln sich durch eine „dauerhafte“ Arbeit zu empfehlen sucht. Das bereits von mir genannte Motiv der Patrioten eröffnet und schließt in ganz brillanter Weise den Kreislauf des gewöhnlichen Capellmeister-Allegros, dessen Thema einen Münchner oder Stuttgarter anmuthen wird.
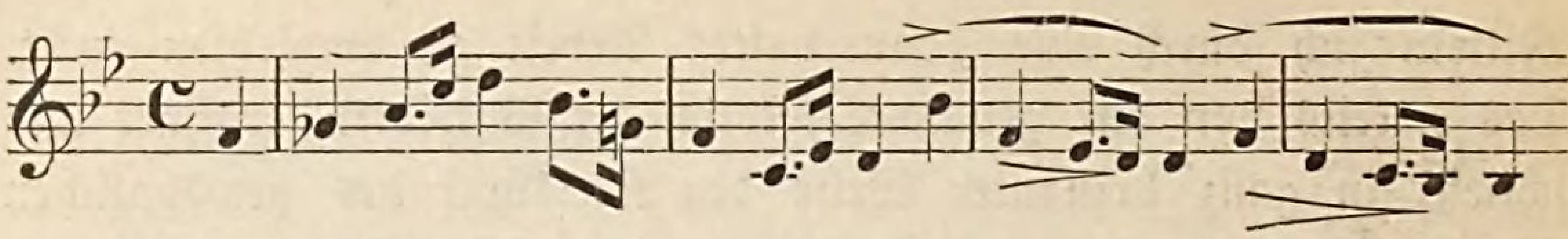


Der bei der Wiederholung zugefügte Contrapunkt in den Fagotten und Clarinetten

 u. s. w.
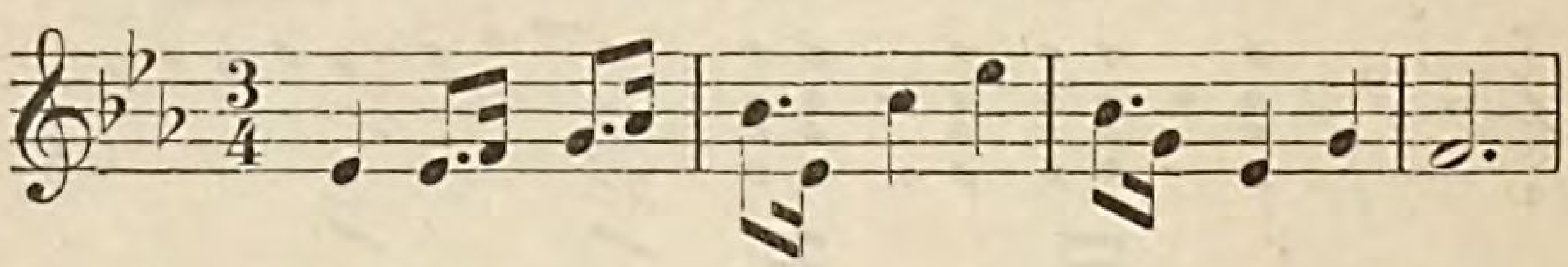
wird Ihrem allein durch „Ätzendes“ zu „letzendem“ Zukunftsohre wahrscheinlich nur von mäßigem Interesse erscheinen. Das zweite Thema, das natürlich in Dur erscheint, bekundet einen heroischen Charakter:



Da es zu keiner weiteren Fortführung geeignet ist, so tritt dafür die Abführung durch ein Souvenir an einen bekannten Meister ein:



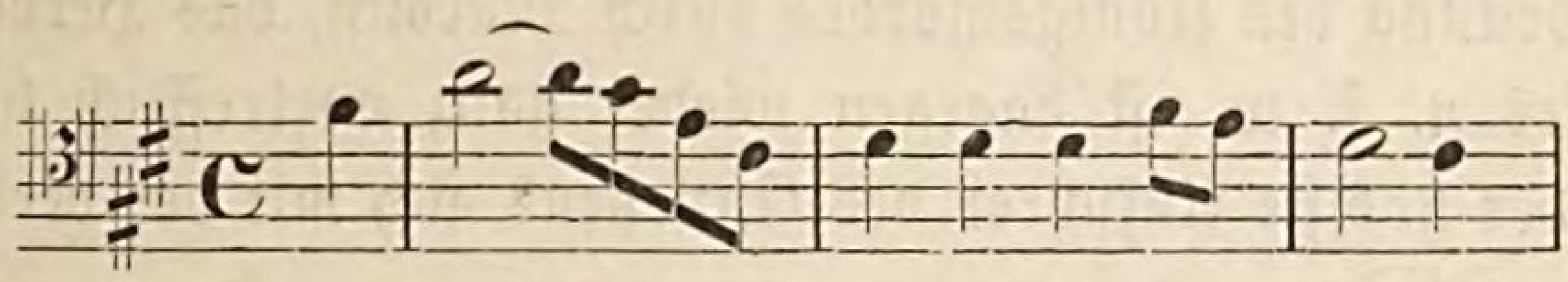
Nun gehts natürlich an den sogenannten *Durchführungssatz*, der, wie es bei Taubert's Praxis sich von selbst versteht, ganz solide und mit Benutzung einiger „dämonischer" Piccolo-Scalen, übrigens nicht schlechter gemacht ist, als man ihn in irgend einer Marschner'schen Ouvertüre antrifft. Hierauf repetirt sich das erste Thema wie zu Anfang und dann das zweite in der Haupttonart, an welches letztere sich die bereits erwähnte brillante Coda anfügt, „gegen die



wir nichts einzuwenden haben", wie sich der homo criticus Berolinensis ausdrückt, wenn er bei wohlwollender Laune ist, d. h. einen Vergangenheitsmusiker streichelt. Aus dem gegebenen Material wird es Ihnen leicht möglich sein, sich die Macbeth-Ouvertüre selbst zusammenzuconstruiren, und Sie gestatten mir wohl, zum ersten Acte überzugehen.

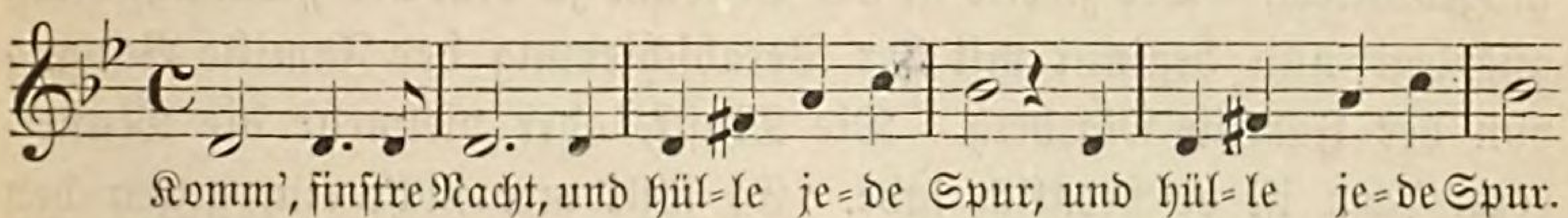
Das erste Hexenterzett, das in Ermangelung interessanter harmonischer Wendungen stark mit Blitz und Donner gewürzt ist, bringt eine höchst gemüthliche Musik in Hmoll und Hdur, bei der der Zuhörer sofort den Ernst der Situation zu vergessen veranlaßt wird. Besser vielleicht „gearbeitet", wenn auch nicht besser instrumentirt, als das zweite Finale aus „Oberon", enthält es so impertinente Reminiscenzen an dieses, daß man nicht einmal *verkappte* Elfen tändeln zu sehen glaubt. In die Sprache der hiesigen Kritik übersetzt, heißt das natürlich: „der Componist überschreitet auch in der Charakteristik des Dämonischen niemals die feinen Grenzlinien des reinen Schönen". Nach dem Grundsatz, daß die Kunst immer heiter sein müsse, hat der Componist seinen Hexen das Gepräge einer Auferziehung mit seinen Kinderliedern verliehen. Macbeth's und Banquo's Eintritt ist von höchster Indifferenz. Das Motiv der Prophezeiung habe ich schon früher citirt: ich will seinen Werth

als Geschmackssache unberührt lassen. Macduff's Begrüßung des Helden kündigt das Bedürfniß des Componisten nach Männerquartett an, begnügt sich aber nur mit einem Ansatz dazu, der die beliebten Liedertafelphrasen
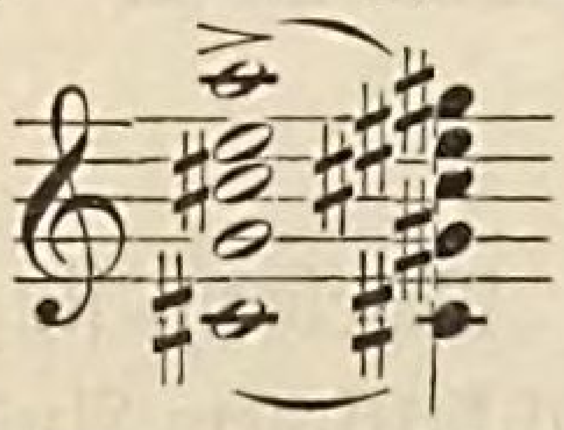


zum höheren Dilettantenvergnügen credenzt.
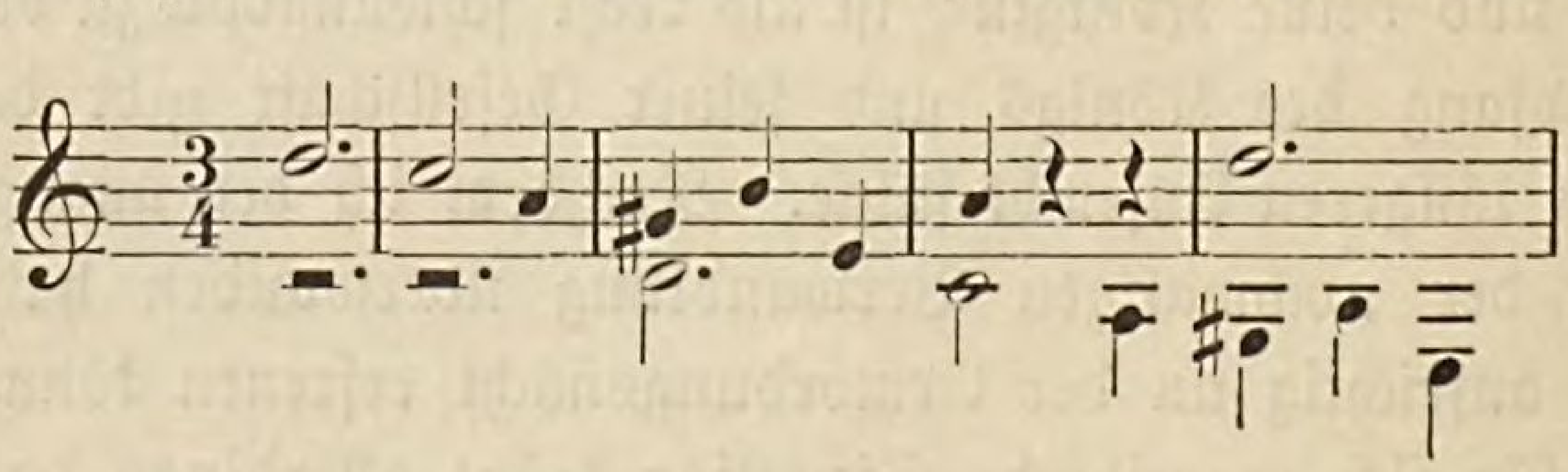
Die zweite Scene ist erquicklicher. Lady Macbeth singt ein oder zwei Arien, die in dramatischem und musikalischem Ausdrucke manch schöne Einzelheit, wenn auch keinen originellen Zug verrathen. Ich habe schon gesagt, daß der Componist der Ausstattung dieser Partie, als der Hauptstütze seines Werkes, große Sorgfalt gewidmet hat. Der ganze Monolog ist ebenso effectvoll als sangbar geschrieben; ein gewisses Anlehnen an Gluck'sche Muster gibt ihm eine ganz noble Färbung, die nur durch einige geschmacklose Wiederholungen, welche der selige Winter begangen haben könnte,



sowie durch einige sehr überflüssige Schlußtriller, welche an die „Zauberflöte" mahnen, beeinträchtigt wird. Der hierauf folgende Dialog mit Macbeth läßt sich ebenfalls hören, und der Passus „es rollt die Stunde ruhig weiter, und morgen blickt die Sonne heiter auf dich und deine Königin" ist als recht schwungvoll zu bezeichnen. Der Empfang des Königs und seiner Gesellschaft gibt den Stoff zu einem längeren Ensemblestücke. Nachdem ich den unangenehmen Eindruck der nochmaligen Verwandlung überwunden hatte, habe ich mich aufrichtig an der Ermordungsnacht erfreuen können. Die an und für sich ergreifende Situation trägt allerdings das Hauptsächliche zur Wirkung bei; jedoch die höchst sinnvolle Declamation, die lebenswarme und feine Zeichnung des ganzen Bildes im Orchester runden diese Scene zu einem kleinen dramatischen Ganzen ab, das dem Componisten die größte Ehre macht. Um so heftiger wurde

ich durch das kindische Pförtnerlied empört. Es gibt eine Grenze, wo die naive Einfachheit zur Stupidität wird. Wenn Sie diese Säuglingsmelodie gehört hätten, so würden Sie über die armselige Imitation des Hirtenliedes im „Tannhäuser" erstarrt gewesen sein. Die Entdeckung des Königsmordes durch Macduff, das Herbeiströmen des Volkes u. s. w. ist dagegen wieder ganz vortrefflich behandelt, obwohl der höchste Aufschrei des Entsetzens sich mit der verbrauchten Folge  begnügt. Ein langsamer, aber dennoch sehr drastischer Schlußsatz (Bmoll) endet das erste Finale, in welchem etwa noch einige Lohengrin-Benutzungen bei den Reinigungseiden der drei dazu bemüßigten Personen (Banquo, Macbeth, Macduff) zu signalisiren wären, von denen die des Macbeth eine charakteristischere Variante wenigstens durch interessantere Harmonisirung hätte erhalten dürfen.

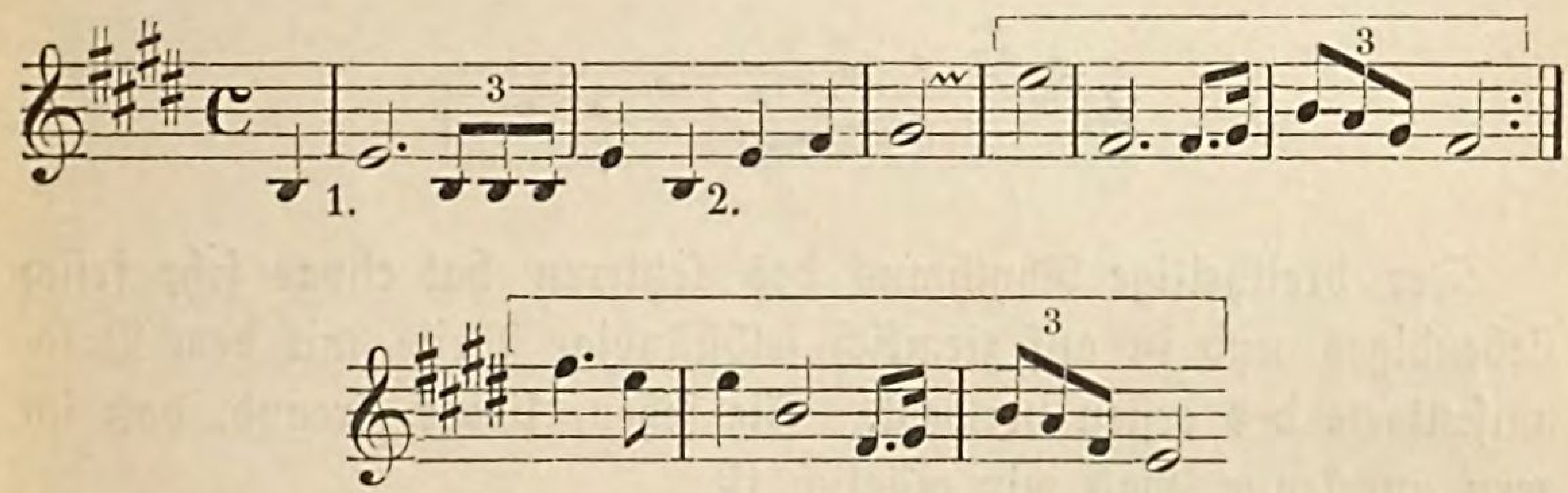
Fast die Hälfte des Textbuches hat sich mit dem ersten Acte umgeblättert. Der zweite ist als Pendant zu dem des „Tannhäuser" angelegt und beginnt mit der Verabschiedung der Familie Banquo von der Familie Macbeth. Die Musik, oder vielmehr die Musicirerei dazu ist erschrecklich fade. Es fällt mir nicht ein, gegen den weder recitativischen noch ariosen Styl darin zu polemisiren; nur hätte der Componist in der Wahl der Abwechslung zwischen beiden mit ein wenig mehr Kopf verfahren können. Das darauf folgende Duett ist gleichfalls eine ganz ausgezeichnet schwache Nummer. Sehen Sie sich den daraus entnommenen ledernen Canon einmal an:



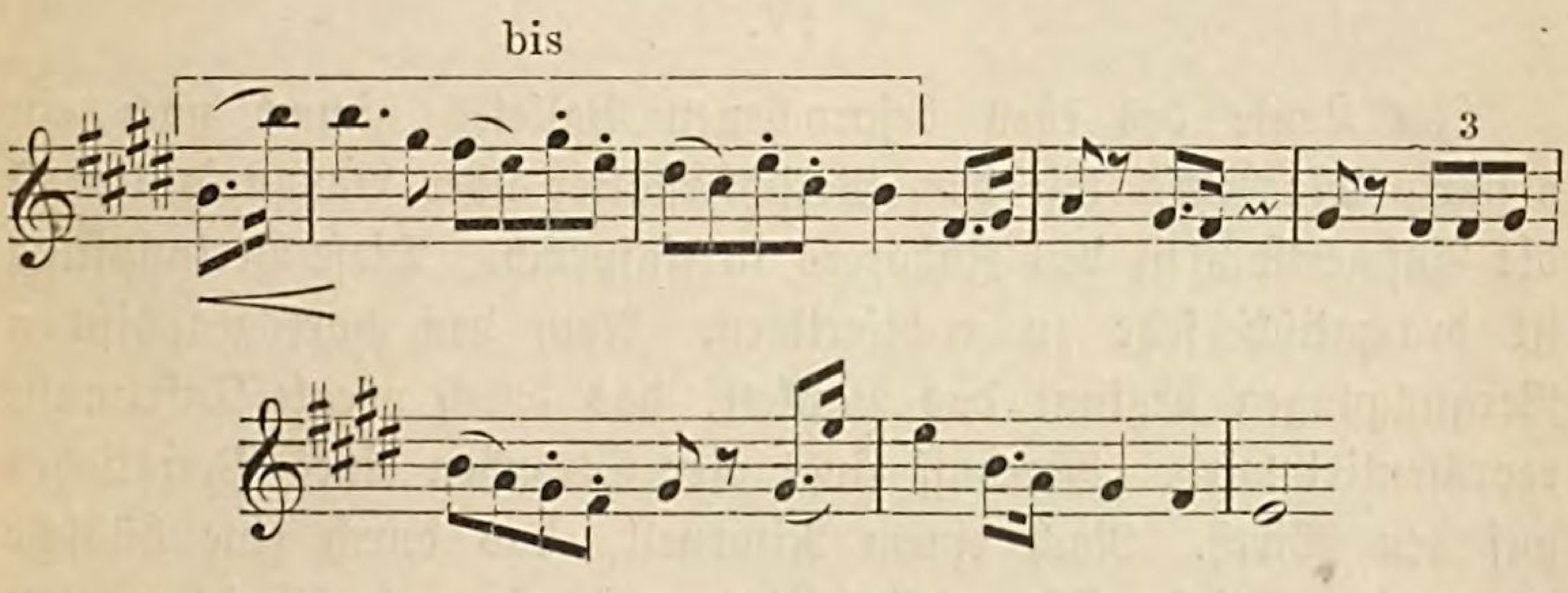
und Sie werden mir zugestehen, daß ein anständiger Mensch dergleichen heute nicht mehr schreiben darf.

Der darauf folgende Festmarsch hatte jedenfalls die Bestimmung, dem beliebten Tannhäusermarsch ein Paroli zu bieten. Daß die

Ausführung hinter der Intention zurückblieb, brauche ich nicht besonders zu erwähnen. Das hindert mich jedoch nicht, das an und für sich recht gelungene Musikstück gegen die Angriffe eines sonst unparteilichen Kritikers in Schutz zu nehmen. Paßt es auch nicht zum Charakter des Ganzen, ordnet es sich auch nicht höheren Ansprüchen von Seiten des Dramas genügend unter, indem es mit allzu äußerlichen Prätensionen auftritt, so ist es doch nicht werthlos und namentlich ganz meisterhaft orchestrirt. Nur das pikant sein sollende aber höchst lahme zweite Trio hätte ich lieber gestrichen gesehen. Der fünftactige Rhythmus des Hauptmotives ist von chevaleresker Grazie, wenn auch melodisch nicht originell.

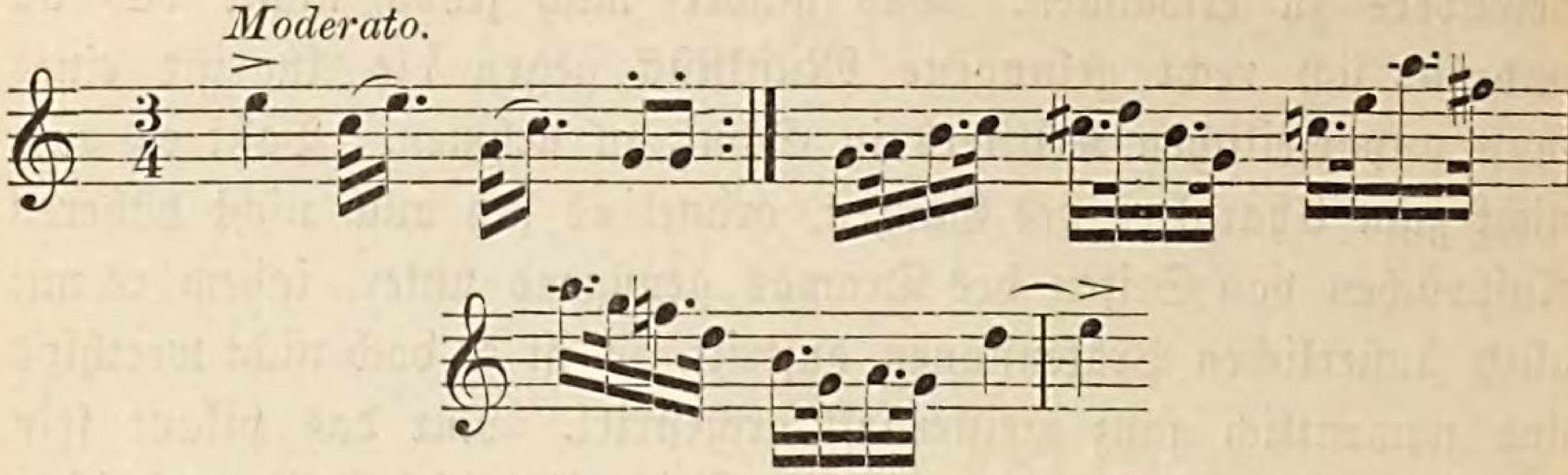


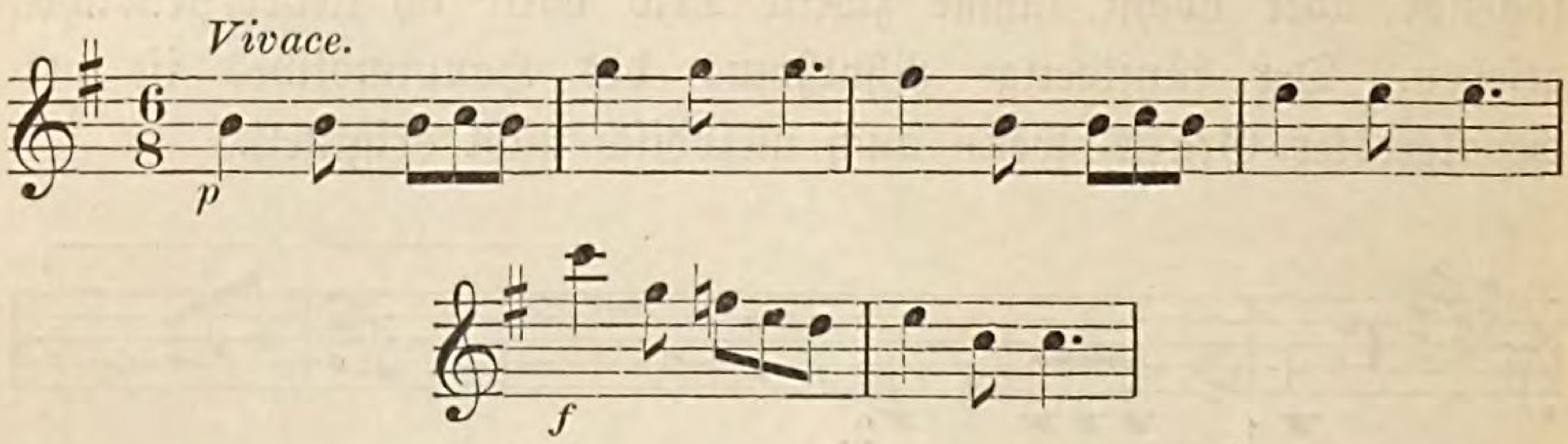
Auch der zweite Theil ist schwungvoll zu nennen:



Das sich daran schließende Ballet ist recht anmuthig, stammt offenbar aus einer ebenso geschickten als musikalisch gebildeten Feder und entschädigt für den Mangel an Neuem durch die interessante Combination eines gemesseneren Hoftanzes mit einem heiteren Volkstanze, welche zuerst abwechselnd, später gleichzeitig, auch für den Zuschauer, wie sich von selbst versteht, ganz unterhaltend arrangirt sind.

Die beiden Themen sind folgende:

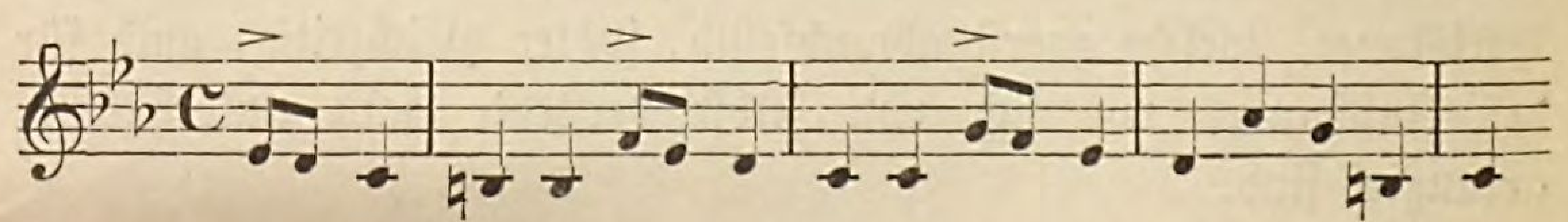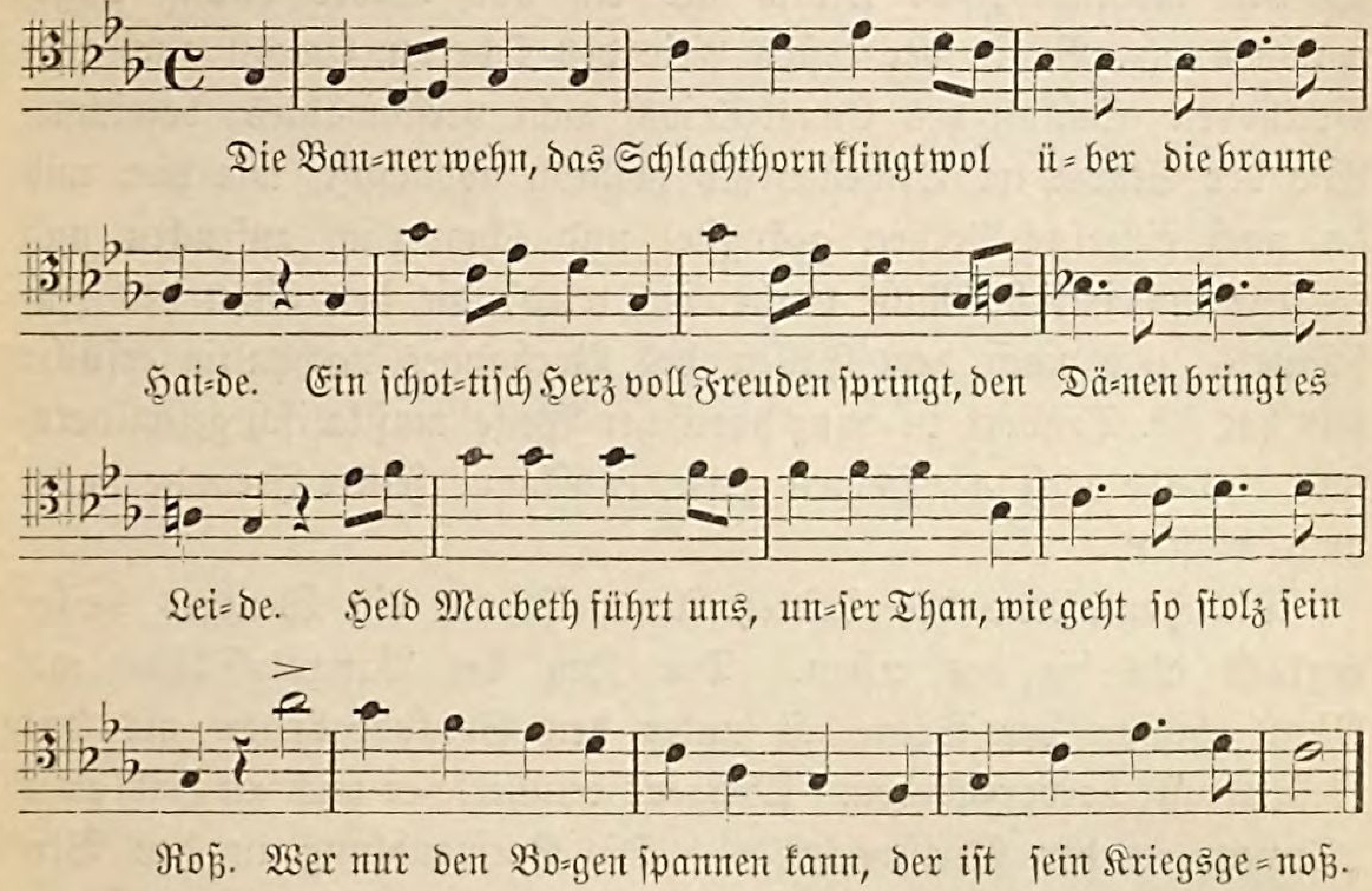




Der dreitheilige Rhythmus des letzteren hat etwas sehr frisch Lebendiges und ist auf ziemlich selbständige Weise mit dem Polonaisentacte des ersten verwebt. Sie sehen, lieber Freund, daß ich gern anerkenne, was mir möglich ist.

IV.

Im Laufe des eben besprochenen Balletes nimmt noch ein a parte Macbeth's mit dem Berichterstatter über Banquo's Unfall die Aufmerksamkeit des Zuhörers in Anspruch. Diese Verknüpfung ist dramatisch sehr zu rechtfertigen. Nach den choreographischen Vergnügungen beginnt das Bankett, das durch vocale Tafelmusik repräsentirt wird. Macduff singt vier Strophen eines Preisliedes auf den Wirth. Nach einem Ritornell, das durch eine hübsche Verwendung tiefer Oboen (im Übrigen Harfe und Streichquartett pizzicato) seinen gewissen Pli erhält, sonst aber meinem Nachbar im Theater eine lebhafte Reminiscenz an das beliebte Volkslied: „Meine Mütz' ist weg", erweckte,



beginnt Macduff sein Paradepferd zu reiten, das ich Ihnen vorführe, um Ihnen einen Begriff von einer der prägnantesten Melodien Taubert's zu geben:
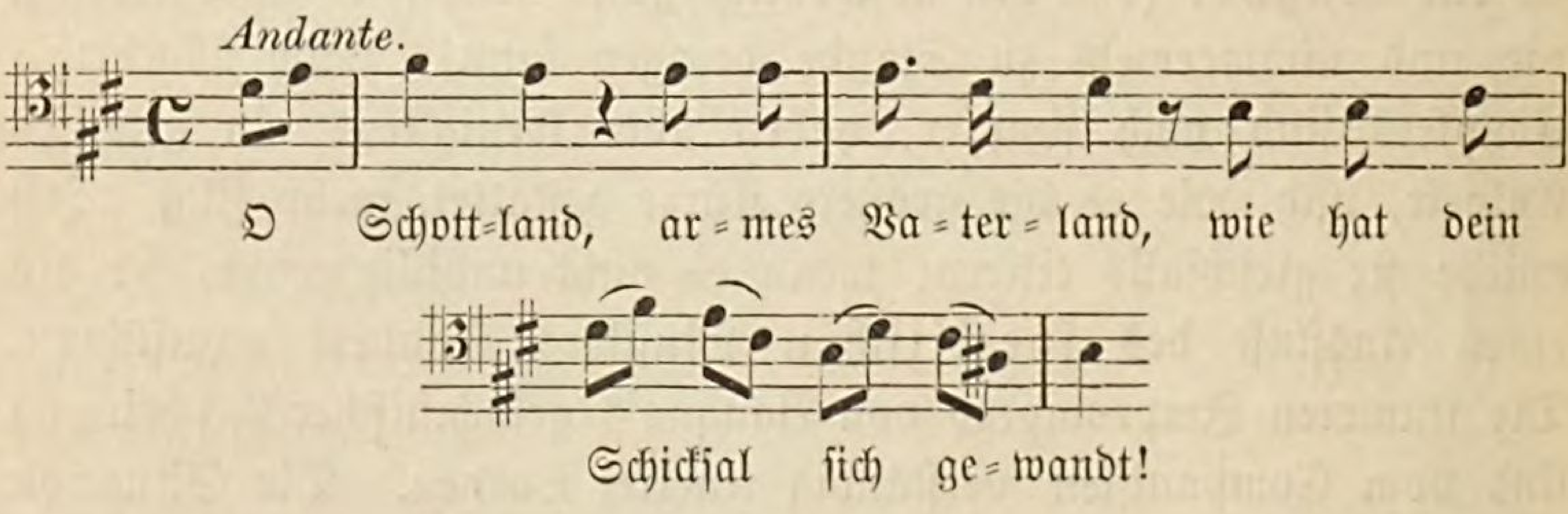


Möge diese Melodie Sie belehren, daß Taubert's Oper der eigentlichen, wahren Musik angehört, kurz einer Musik, wie sie ein Wagner (vgl. den abscheulich „unmelodiösen" Sängerkrieg) nie und nimmermehr zu Stande bringen kann! Lady Macbeth's Couplets sind noch simpler, haben aber wenigstens ein gewisses Colorit, und, wie es die größere Kürze gestattet, mehr Zug. Ich würde sie gleichfalls citiren, wenn es nicht unbillig wäre, sie als einen Ausfluß des specifischen Musikers Taubert anzuführen. Die stummen Impromptus von Banquo's gespenstischer Erscheinung sind vom Componisten verständig tractirt worden. Die Situation ist aber auch hier so absolut ergreifend, die scenische Anordnung (der neue Regisseur Hr. Albert Wagner[1] hat sich in seinem Debüt bei der Einrichtung des Macbeth als einen langentbehrten Meister bewährt) trägt zur Erhöhung des dichterischen Eindruckes so außerordentlich viel bei, daß es eine Preisaufgabe für einen

[1] Älterer Bruder Richard Wagner's (geb. 1799, gest. 1874).

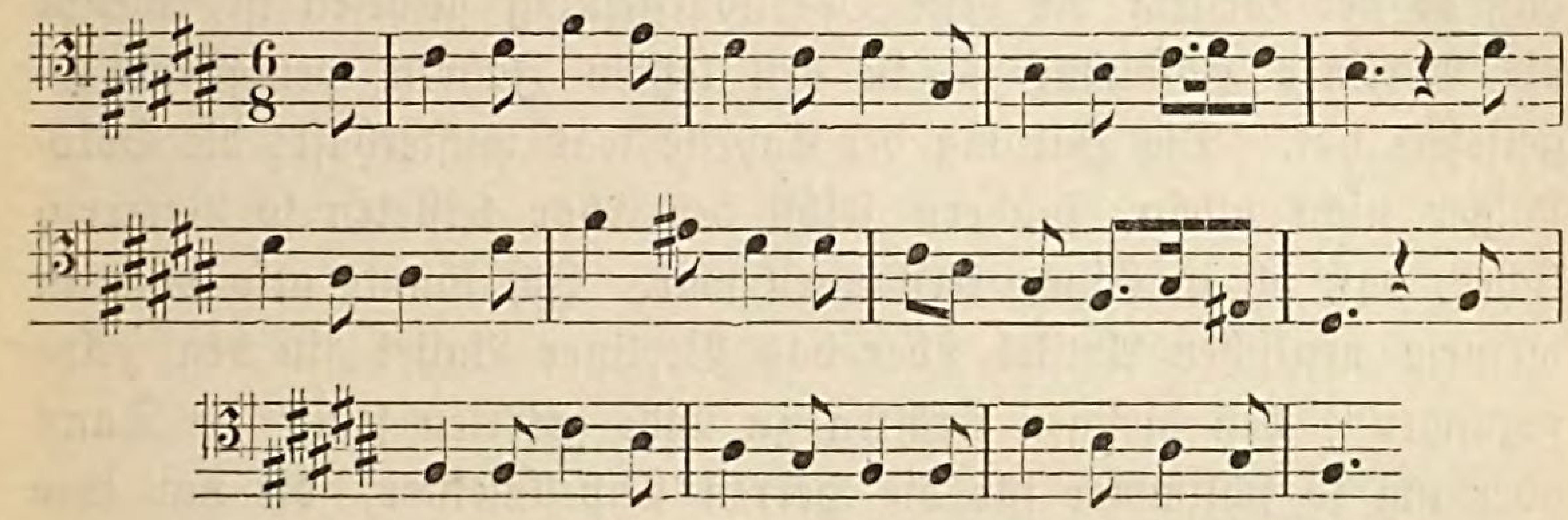
Musiker wäre, die Sache dann noch zu verpfuschen. An der Schlußscene, der Verabschiedung der Gäste, darf ich das aufrichtigste Wohlgefallen äußern, das ich nicht schmälern will, indem ich das modulatorische Motiv als ein von Weber häufig angewandtes, (z. B. in der ersten Arie des Oberon Cmoll) auch von Beethoven (Schluß des Cmoll-Trios) nicht verschmähtes, bezeichne. Wie der Sturm im Orchester sich mählich abdämpft, wie hier und da noch einzelne Nerven geängstet und schmerzlich aufzucken und so jene unheimliche Ruhe vorbereitet wird, die den Sinn des Zuschauers auch nach dem Fallen des Vorhanges nachhaltig erfüllt: das hat Hr. Taubert in ganz poetischer Weise musikalisch geschildert, und ich habe mich von Herzen gern der Claque seiner Freunde dabei angeschlossen.

Die Hexenscene des dritten Actes ist um ein Weniges besser geglückt als die des ersten. Der Zug der Banquo-Söhne mit Musik hinter der Scene ist unter den Spukvorgängen als das Gelungenste hervorzuheben. Übrigens erinnerte er mich an Hiller's „Traum in der Christnacht“. — Die Verwandlung in den Birnamswald gibt Gelegenheit zu einem längeren, wegen seiner Sangbarkeit und damit verbundenen Trivialität höchst beifallssicheren Chorstück:

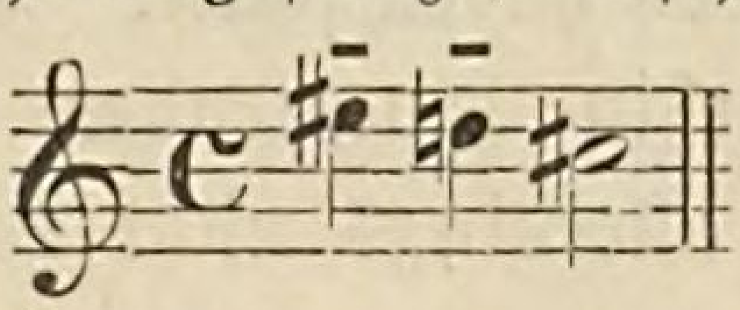


Das Finale, in welchem Macduff Rache für die Ermordung seiner Familie singt und sich hierzu mit den Sopranen Malcolm und Fleance zu einem großen Terzett mit Chor vereinigt, ist höchst effectvoll gearbeitet und wird seine Wirkung auf die Masse schon darum nicht verfehlen, weil das geschickte Arrangement der Scene (Birnamswald scheint sich wirklich zu bewegen) unterhalten muß. — Vom vierten Acte habe ich schon lobend gesprochen. Er enthält

nur die Nachtwandelscene der Lady Macbeth, währt etwa zehn Minuten, und da der Componist sich seiner Aufgabe gewachsen gezeigt hat, so thäte man am besten, mit dem erhaltenen guten, wenn auch keineswegs großartigen Eindrucke von ihm zu scheiden. Doch der specifische Musiker Taubert würde mir mit Recht übel nehmen können, seinen fünften Act zu streichen. Lassen Sie sich also von dem süßlichen Harfenlied eine Probe geben, das diesen Act beginnt:



Macbeth erhebt sich von seiner Siesta, nachdem der Unglücksbote „Gänse-Schuft“ eingetroffen, und rüstet sich in einem Ensemble mit Chor zum Kampfe, welches sich ziemlich deutlich als eine Copie des lebhaften D dur-Satzes vor dem letzten Finale der „Euryanthe“ zu erkennen gibt. Verwandlung. Die Arie Lady Macbeth's enthält einige schöne dramatische Accente, wiewohl sie als Ganzes, wegen des Mangels prägnanter Motive nicht zu packen vermag. Das Herandringen der Belagerer ist nicht ohne Geschick und recht lebendig geschildert.

Das Duell zwischen Macbeth und Macduff wird von einer ganz drastischen Achtelfigur der Bässe begleitet, und der dem Helden versetzte Todesstreich ist im Orchester recht charakteristisch wiedergegeben. Lady Macbeth's Selbstmord ist dagegen matt, auch das Unisono der Hexentrias, welche nur für die Augen des Publikums nochmals als das gewissermaßen gesättigte Fatum an dem Felsenabhang, von dem sich die Königin herabgestürzt, erscheinen, ohne intensive Wirkung; Intervalle wie  sind schon durch Mendelssohn gewöhnlich geworden.

Das öfters erwähnte patriotische Motiv in Es schließt die Oper beruhigend und insofern ganz in der Shakespeare'schen Weise. Es mag bei mir ganz subjectiver Ungeschmack sein, daß mir diese triumphirenden Fortinbrasse, Malcolme und Richmonde ein Gräuel sind. Mit Bezugnahme auf die Ouvertüre ist Taubert's Schluß ebenso richtig als natürlich.

Da Sie meine Antipathie theilen, „brave" Bühnenkünstler zu besprechen, so will ich nur betreffs der Aufführung kurz erwähnen, daß es bei Weitem die beste Opernvorstellung gewesen ist, welche die Berliner Hofbühne — in den letzten Jahren wenigstens — geliefert hat. Die Haltung der Capelle war musterhaft; die Solosänger nicht allein, sondern selbst der Chor leisteten so Vortreffliches, daß ich in Einem Erstaunen war. Ich könnte also doch in meinem neulichen Artikel über das Berliner Ballet (in den „Anregungen") den hiesigen Kräften zu nahe getreten sein? — Dann aber um so schlimmer für die Herren Capellmeister, die nur ihre eigenen Werke soigniren! Hinzuzusetzen habe ich freilich, daß Hr. Taubert, mit einer Geradheit und Routine ohnegleichen, seinen Part im engsten Sinne [den Sängern] auf den Leib geschrieben hat. Meyerbeer hat seinen Meister gefunden, was das „sich den bestehenden praktischen Verhältnissen Accommodiren" anlangt. Taubert's „Macbeth" ist die Oper par excellence für die hiesige Truppe; gibt sie auch nicht allen Mitgliedern Gelegenheit, hervorragend zu glänzen, so ist mit wahrhaft theaterväterlicher Sorgfalt dafür gesorgt, daß keines Gefahr laufe, sich irgendwie zu blamiren. In diesem Sinne ist es fast eine Pflicht des Intendanten, das Werk zu halten. Ich glaube auch nicht, daß mein stark zu Ende gehender Brief an Sie irgend eine andere Theaterdirection abhalten wird, das Neueste einer modernen Tactir- und Musiciroper auf ihre Bühne zu verpflanzen. Im Gegentheil, es würde mich herzlich freuen, wenn ich als „Zukunftsmusiker" durch meine, nicht der Person, sondern der Sache geltenden, theilweisen Angriffe eine Empfehlung des Werkes gegeben haben sollte. Denn ich gestehe Taubert's „Macbeth" einen immerhin bedeutenden relativen Werth zu. Die Oper repräsentirt allerdings nicht den Gipfelpunkt der specifisch-musikalischen Gegenwart; denn im Vergleich mit Schumann's „Genovefa"

darf sie als veraltet erscheinen, wenn sie auch andererseits einen weit höheren praktischen Cours beansprucht; aber, wie ich bereits zu Anfang ausgesprochen, sie ist die bei Weitem beste Capellmeisteroper der letzten Jahrzehnte. Mit Hilfe der gegebenen Notenbeispiele habe ich eine motivirte Kritik des ganzen Genres an einer einzelnen hervorragenden Arbeit zu geben versucht, im Gegensatz zu dem unwissenden, anmaßenden Recensententhume, welches sein parteiisch-blindes Gefallen oder Mißfallen ohne Gründe zu octroyiren pflegt. Daß ich meine Artikel endlich Ihnen gewidmet, geschah, weil ich dabei des Häufigen an das dramatische Werk gedacht, mit dem Sie gegenwärtig beschäftigt sind und von welchem das Wenige, mit dessen Mittheilung Sie mich erfreut haben, mir als hochbedeutend in der Erinnerung geblieben ist.[1] Da Sie gewissermaßen, Ihrem Talente nach, ein sogenannter specifischer Musiker sind, glaubte ich, es würde nicht ohne Interesse für Sie sein, Sie von einigen principiellen Verkehrtheiten und Irrthümern eines, leider in vergangene Anschauungen festgerannten Componisten zu unterhalten, in die zu verfallen Sie unter Anderem auch hauptsächlich Ihr scharfes kritisches Bewußtsein nothwendigerweise schützen muß.

Hans v. Bülow.

[1] „König Sigurd", F. Draeseke's erste Oper. Liszt hatte die Absicht, sie nach dem „Barbier von Bagdad" von P. Cornelius in Weimar zur Aufführung zu bringen. Da jedoch die bekannten Vorgänge — der Fall der Cornelius'schen Oper — Liszt's Rücktritt von der Weimar'schen Stellung veranlaßt haben, blieb das Werk unaufgeführt.

Antoine Rubinstein.[1]

III. Concerto pour le Piano avec Orchestre, Op. 45.
Berlin et Posen, Bote & Bock.

[Neue Berliner Musikzeitung. Zwölfter Jahrgang, Nr. 4 u. 5, den 20. u. 27. Januar 1858.]

I.

Als Ulibischeff's Pamphlet über Beethoven und die Beethovenianer[2] seine Reise von Nischni-Nowgorod auf den europäischen Büchermarkt angetreten, vermochten wir nicht ohne bittre Ironie an Voltaire's, in einem Briefe an die Kaiserin Katharina zugeschmeichelten Ausspruch zu denken: c'est du nord, que nous vient la lumière aujourd'hui. Nachdem wir uns aber allmählich aus dem ersten Eindrucke jener unerhört widerwärtigen Erscheinung herausgearbeitet, empfanden wir eine lebhafte Satisfaction darüber, daß wir der naheliegenden Verführung nicht Raum gegeben, das an seinem unedlen Sohne unschuldige Vaterland des Herrn Ulibischeff dafür büßen zu lassen. Das Unbillige und Verkehrte einer Association mit den Russenfeinden und Russophoben unter der lieben deutschen Spießbürgerschaft trat uns aber noch besonders grell entgegen, als unsere Erinnerung an zwei glänzende Namen lebhaft erwachen mußte: Rubinstein, Glinka. Eine Nation, welche der Welt zwei Sterne von solcher Bedeutung am Himmel der Tonkunst leuchten läßt, ist nichts weniger als die Repräsentation des Obscurantismus.

[1] Im Originalabdruck steht als genereller Titel: „Compositionen russischer Tonsetzer". I. — Es sollte obiger Besprechung eine zweite, über Glinka, folgen, was aber nicht geschah.

[2] Ulibischeff: »Beethoven, ses critiques et ses glossateurs«. (Leipzig, Brockhaus 1857.) Über dieses Werk erschien in den „Anregungen", herausgegeben von F. Brendel u. R. Pohl, Jahrg. 1858, S. 16 ein Aufsatz: „Eine französische Stimme über Ulibischeff, mitgetheilt von Hans v. Bülow", in welchem die, gegen die späteren Werke Beethoven's beobachtete Haltung Ulibischeff's scharf angegriffen wird. Obgleich Bülow an dem Artikel nicht nur als Übersetzer Antheil hat, so muß doch der Wiederabdruck in dieser, nur aus Originalarbeiten sich zusammensetzenden Sammlung unterbleiben.

Wenn wir Glinka und Rubinstein zusammen nennen, so geschieht dies nicht, um hier eine Parallele zwischen beiden zu ziehen, da jeder unter einem selbständigen Gesichtspunkte Beurtheilung erheischt: jener als specifisch russischer, dieser als Welt- d. h. deutscher Componist. Diese Rücksicht dehnen wir aber wiederum nicht so weit aus, einen wesentlichen Unterschied darin hervorheben zu wollen, daß die musikalische Öffentlichkeit außerhalb Rußlands erst in ganz jüngster Zeit mit den Productionen des vor Jahresfrist verstorbenen Glinka bekannt zu werden Gelegenheit findet, während Rubinstein, seiner Jugend nach gewissermaßen einer späteren Generation als sein Landsmann angehörig, nicht blos als der bedeutendste Pianist der Gegenwart, sondern auch als Componist von einer Fruchtbarkeit, wie sie kaum Mendelssohn bei seinem Tode erreicht hatte, der gebildeten Musikwelt in Europa doch wenigstens als einigermaßen vertraut vorausgesetzt werden darf. In der That: die Kritik hat ein Recht, dem jungen Meister zu grollen; er läßt sie kaum zu Athem kommen und verdammt sie zu der Rolle des Nachhinkens, während er ihr ununterbrochen neue Mühen, neues „Kopf"zerbrechen schafft. Nun, besser ist's: die Kritik hinkt uns etwas nach, als sie hinkte uns etwas vor, was leider nur allzuhäufig der Fall ist. Um so schlimmer für die Genießenden, wenn der Arbeiter zu viel Stoff hervorbringt. Rubinstein's Productivität hat etwas Phänomenartiges. Bedenkt man, was er bis jetzt in den schwierigsten, ernstesten — nicht blos die Erfindungs- sondern die Gestaltungskraft anspannendsten und aufreibendsten — Gattungen hervorgebracht, so darf Einem vor einer zukünftigen Gesammtausgabe seiner Werke eine Art Schwindel ergreifen. — — — —

Das vorliegende Gdur-Concert von Rubinstein ist das von seinen drei Concerten zuerst im Stich erschienene. Wir kennen die beiden ersten leider noch nicht; so viel uns bekannt, hat der Componist eines davon bei seinem Berliner Auftreten in der Saison 54/55 zu Gehör gebracht. Es ist Hoffnung vorhanden, den jungen Meister im laufenden Winter wieder hier zu begrüßen, und vielleicht dürfen wir uns schmeicheln, die beste und untrüglichste Kritik dieses Werkes durch sein großartiges Spiel zu hören. Bei dem besten Willen nämlich, mit welchem man an die Lectüre einer Composition,

sei es auf dem Clavier oder mit dem inneren Ohre herantreten mag, wird es doch nie möglich sein, sich das Kunstwerk so plastisch vorzuobjectiviren, daß man die vom Autor beabsichtigte Total- und Detailwirkung in ihrer ganzen Fülle erfassen kann. „Der Vortrag macht des Redners Glück". Hat uns auch die Schulweisheit mit einer Augenmusik beglückt — Musik wird eben immer und ewig Ohrenmusik bleiben; und wir dürfen nur an Töne glauben, die wir hören, womit freilich weder für geistig Taube oder Harthörige, noch für reinsinnliche Ohrenbesitzer eine Schmeichelei gesagt werden soll. Verstand und Phantasie vermögen sich im besten Falle immer nur eine möglichst annähernde Vorstellung eines Tonkunstwerkes durch das Lesen zu verschaffen; in die sinnliche Erscheinung aber muß es treten (also im vorliegenden Falle durch Aufführung mit Orchesterbegleitung). Der Leser muß zum Hörer werden, wenn er die Composition in ihrer packenden, hinreißenden, aufregenden Wirkungsfähigkeit vollkommen verstehen und fähig werden will, den Maßstab zu erkennen, welchen der Autor allein gutheißen kann. Das Hören allein, namentlich das blos einmalige, ist andererseits ebenfalls nicht genügend, um ein Urtheil zu gewinnen, nämlich bei Werken gediegener Gattung. Wie Herr v. Dommer kürzlich in der „Neuen Leipziger Musikzeitung" bei einer Rubinstein'schen Symphonie treffend bemerkt hat: einmaliges Hören ist nicht geeignet, ein Urtheil, sondern nur eine **Meinung** zu begründen. Möchte dieses lobenswerthe Geständniß von einigen unserer hiesigen Pharisäer der Kritik zur Beherzigung aufgenommen werden! Weder Hören noch Lesen allein berechtigt zu einem Urtheil. Die Erkenntniß ist nicht ohne den Eindruck, der Eindruck nicht ohne die Kenntniß ihrer Factoren kritikbefähigt. Erst beides vereint gestattet überhaupt Kundgebung eines Gutachtens.' Avis aux lecteurs!

— — — — —

II.

Als das zunächst in die Augen fallende ist die Behandlung des Claviers dem Orchester gegenüber zu bezeichnen. Den neueren mechanischen und technischen Errungenschaften blieb es vorbehalten, dieses in mancher Hinsicht so spröde und gewissermaßen seiner Natur nach ungesellige, weil nur über eine beschränkte, dürre

Klangsphäre disponirende Instrument, in ein richtiges Verhältniß zu dem Orchestercomplex zu bringen. Rubinstein versteht es fast ebenso meisterlich wie Liszt, das Piano theils als integrirenden (wenn auch dominirenden) Orchesterbestandtheil zu benutzen, theils der Orchestermasse als eine zweite selbständige Persönlichkeit, als eine andere feindliche Klangmasse gegenüber zu stellen. In richtigem Instincte wich er von der Bahn Weber's, Mendelssohn's, Henselt's, Chopin's u. A. ab, in deren Clavierconcerten die Solostimme Alles, das begleitende Orchester, mit Ausnahme der üblichen Abfindungssumme an Tutti's, Nichts zu sagen hat, geschehe dies letztere auch mit so viel Aufwand, als es wolle. Rubinstein hat hierin dem wahren Fortschritt gehuldigt, den er auch in der sogenannten formellen Arbeit über die Mozart-Mendelssohnsche Reaction sichtlich erstrebt. Dieser Fortschritt ist nichts Anderes als ein Rückschritt zu der Beethoven'schen Manier, der Weise des ureigentlichen Beethoven, desjenigen, der ein Recht auf die Antipathie aller Enthusiasten selbstherrlicher Tonspielerei besitzt, mögen sie diese Anstands halber nun wegheucheln oder durch das tückische Hilfsmittel der Radirung der letzten Werke des Meisters verschleiern. Das Beethovensche Element gerade ist es, das uns Rubinstein so werth macht, und wir zweifeln nicht, daß es in seiner gewaltigen Natur endlich die Oberherrschaft über die anderen — wir bitten uns nicht mißzuverstehen — Mendelssohnschen Elemente erlangen wird. Die Acten über Rubinstein werden in Langem noch nicht zum Abschluß kommen. — — — Vorläufig darf er den Ruhm beanspruchen, der genialste Virtuos im Componiren zu sein, den die Gegenwart besitzt. Sein Machen ist ein künstlerisches, ein dichterisches. Aber ein höheres ist dasjenige Kunstwerk, welches durch den Dichter sich gleichsam selbst macht. Er kennt seine Kräfte, er hat seine Waffen geprüft; darum hat er eine höhere Stufe inne als z. B. der brütende Brahms.[1] (Wir sprechen hier eben nur von den jüngeren Componisten der heutigen Zeit.) Doch haben uns bis jetzt wenige seiner Arbeiten Gelegenheit gegeben, ein ἀνάγκη[2] in

[1] Vergl. „Einleitung" die Brahms betreffende Stelle.

[2] Innere Nothwendigkeit.

ihnen zu verfolgen, kurz, jenes fatalistische, dämonische Mal — wir bitten nicht an »Robert le diable« zu denken — zu erschauen, welches die Persönlichkeit als solche weiht und salbt. Diese Bemerkungen drängten sich uns auf, als wir unwillkürlich einen Vergleich zwischen Rubinstein's Gdur-Concert und Beethoven's Gdur-Concert anstellten.

Rubinstein's Clavierstyl hat in dem vorliegenden Werke das seinem Wesen eigene Gepräge von Kühnheit, Großartigkeit, nobler Breite, feuriger und plastisch einfacher Klarheit. Da gibt es keine zierlichen Salonfadaisen, keine Koketterien in Auffrischung verbrauchter, also populär gewordener „Gefühls"phrasen, keine nichtssagenden Brillantfeuerwerke von sogenannten Virtuosenpassagen. Der Pianist spielt zwar die Hauptrolle, aber es ist kein Monodrama, in dem er sie spielt; er repräsentirt, so zu sagen, ein zweites Orchester. Die Frage, ob viel absolut Neues in Figurationen und Klangeffecten für das Soloinstrument in dem Werke niedergelegt sei, steht insofern ganz außerhalb aller Erörterung, als die instrumentale Einheit der beiden Factoren (Clavier und Orchester) ein höheres Ganze constituirt, und der Musiker seine Befriedigung nicht in Dingen nebensächlicher Bedeutung, welche man nur da zu rühmen pflegt, wo das erstere fehlt, zu suchen hat. Rubinstein construirt seinen Claviersatz aus den bereits durch seine modernsten Vorgänger angehäuften Materialien, allerdings auf sehr individuelle Weise, jedoch ohne ein specielles Contingent zu ihrer Bereicherung zu stellen. Originell ist er besonders in Arpeggienfiguren und überall da, wo thematische Arbeit mitthätig ist, wie in den eigenthümlichen Figurationen von Intervallen des verminderten Septimenaccordes. Im Übrigen ist aber das Fernbleiben von aller Gewöhnlichkeit, auch der Schreibweise, die Wahrung des Charakters der Rolle, die das Piano in seinem Concerte spielt, und die vorzugsweise heroischer Natur ist, rühmend hervorzuheben.

Das ganze Werk scheint auf den ersten Blick im traditionellen Style abgefaßt zu sein. Mit Ausnahme der ersten Intrade, welche an die Stelle des herkömmlichen und ziemlich fastidiös gewordenen Tutti tritt und einen Dialog zwischen „den beiden Orchestern"

bringt, der ebenso geistvoll, formell berechtigt und neu ist, als er den Zuhörer in die erhobenste, frischeste Stimmung versetzen muß, bewegt sich der erste, in sich abgeschlossene Satz ganz in dem durch die Classiker sanctionirten Geleise. Der zweite ist eine Art Notturno oder Romanze von sehr maßvoller Ausdehnung, genügend, den Zuhörer von der Anspannung des ersten Stückes durch ein träumerisches Intermezzo voll männlicher Melancholie auszuruhen und ihn für die frischen Rhythmen des Rondo's neu empfänglich zu machen. Dieses letztere entwickelt sich ebenfalls in der herkömmlichen Form. Der erste Theil schließt in der Dominante nach der Einführung eines sehr anmuthigen und langathmigen zweiten Motives. Ein recht interessanter Durchführungssatz, den das Orchester, wir möchten sagen, in passionirt reflectivem Style übernimmt, bereitet den Wiedereintritt des ersten Thema's vom Finale vor, dem sich eine Cadenz des Clavieres anschließt, welche unter Anderem auch das Mollthema des Adagio's in Dur verarbeitet, ohne das Tempo zu verändern. Hierauf folgt der Übergang zum zweiten Motiv in der Haupttonart bis zu einer Trugschlußfermate auf Es. Von hier ab aber entfaltet sich die eigentliche Pointe des Ganzen. Contrapunktist, Pianist und Orchesterbeherrscher vereinigen sich zu einem höchst interessanten und geistvollen Schlußsatze, einer Coda, die, ebenso neu als bedeutend, das Ganze würdig krönt. In einer Art Improvisation — wir erinnern an Gutzkow's treffenden Ausspruch, daß das vollendete Kunstwerk gewissermaßen als Blüthe den Charakter des Improvisirten an sich tragen müsse — läßt der Autor die Themen des ersten und zweiten Satzes im Orchester die Revue passiren, um, nach einer nochmaligen Wiederholung des großen Anfangsrecitatives des Claviers (gewissermaßen einer Illustration zu der Devise »ex ungue leonem«) sie in einem brillanten, völlig hinreißenden Presto mit einander alternirend zu verschmelzen. — — — — — — — — — — — — — —

Hans v. Bülow.

Karl G. Ritter.[1]

Ein Schüler Robert Schumann's.

[Neue Zeitschrift für Musik. Band 48, Nr. 10, den 5. März 1858.]

Den Leser, welchen die von mir gewählte Überschrift befremden möchte, erlaube ich mir für die Rechtfertigung derselben auf die biographische Arbeit v. Wasielewski's über Robert Schumann hinzuweisen. In der im Anhange enthaltenen Sammlung von Briefen aus verschiedenen Lebensepochen des verewigten großen Meisters findet sich ein Brief Schumann's an Ferd. Hiller, in welchem er über seinen Schüler Karl Ritter folgendermaßen sich äußert:

„Den jungen Ritter hab' ich, glaub' ich, ein Stück vorwärts gebracht. Eine entschieden musikalisch organisirte Natur."

[1] Vergl. „Briefe" Band I, S. 12, 253 u. f. sowie Namenregister in Band II. — Karl G. Ritter ist geb. den 8. Oct. 1830 in Narwa (Rußland). Bülow's Schulkamerad und gleich seinem Bruder Alexander innig mit ihm befreundet, brachte er den Winter 1850—51 mit ihm gemeinschaftlich unter Wagner in Zürich arbeitend und dann in St. Gallen zu. („Briefe" Band I, S. 12 und Abschnitt „Schweiz".) In seiner Jugend stand er bei den Künstlern, die sich um Wagner und Liszt geschaart, in Ansehen wegen seiner vielseitigen, große Erwartungen erregenden Begabung. R. Wagner schrieb über ihn an Th. Uhlig (18. Dec. 1851): „Gehe mit Karl tüchtig um: es verlohnt der Mühe, etwas aus ihm loszulocken; es ist lauter Gold, was aus diesem verschlossenen Schachte zu Tage kommt. Wäre er nur erst mit seiner Gesundheit im Reinen!" — Welche physische und psychische Einflüsse mitwirkten, um aus einem genial veranlagten Künstler einen menschenscheuen Sonderling zu machen, der Ende der 50er Jahre, von allen bisherigen Beziehungen seines Lebens sich trennend, Italien zu seinem bleibenden Wohnort gemacht hat, ist mit Sicherheit nicht festzustellen. Im Juni 1865 wurde in Florenz seine Oper »Dea Risorta« mit Erfolg aufgeführt. Trotzdem wandte er sich nun endgültig von der Musik ab und ausschließlich schriftstellerischer Thätigkeit zu. Er schrieb eine „Theorie des deutschen Trauerspiels" und viele Dramen (C. G. Naumann in Leipzig). Wie hoch Bülow seine Begabung auch auf diesem Felde schätzte, spricht er in einem Briefe an Liszt aus (Band II, S. 213). Das „symphonische Stimmungsbild" Nirwana von Bülow war ursprünglich als Ouvertüre zu einem nicht erschienenen Trauerspiel von K. Ritter gedacht: „Ein Leben im Tode". Ritter starb 1891 in Verona.

Es ist bekannt, daß Schumann sich nur in seltenen Fällen herbeiließ, directe Schüler anzunehmen, deren Ausbildung er andauernden Unterricht widmete. Um so mehr darf jenes Citat geeignet sein, die Aufmerksamkeit auf die vorliegenden Productionen hinzulenken. Ich füge zur Erklärung, daß Schumann die angeführte Äußerung gerade an seinen Freund Hiller that, nur noch hinzu, daß dieser letztere — welcher bis zu dem Zeitpunkte, wo er von seinem Dresdener Aufenthalte durch die rheinische Anstellung abberufen wurde, die ersten Studien Karl Ritter's geleitet hatte — bei seiner Abreise die Weiterführung derselben Robert Schumann empfahl und vererbte.

Mit dieser sachlichen Nachweisung glaube ich jedoch meine Überschrift noch nicht genugsam motivirt zu haben, insofern als es Manchem erscheinen möchte, als ob ich das Wort „Schüler“ habe besonders accentuiren wollen. Dieses ist in der That der Fall, und ich vermeine dadurch in keinen zu schroffen Gegensatz mit allgemein gäng und gäben Kunstansichten zu treten, wenn ich das Aufstellen und Festhalten eines sehr wichtigen Unterschiedes nothwendig erachte zwischen Schülern im eigentlichen und uneigentlichen Sinne. Der unmittelbare Schüler, der sich des bildenden, fördernden und verbessernden lebendigen Wortes eines Meisters erfreut, und dagegen der, in seinem durch sympathische Anziehung angeregten Studium der Werke desselben sich selbst überlassene „Tonkunst-Jünger“, befinden sich in grundverschiedenen Stellungen. Der letztere in seinem mehr oder minder kindlichen Reproductionsdrange ist weit mehr als der erstere der naheliegenden Gefahr ausgesetzt, sich seine Lorbeern unter dem Trosse des »imitatorum pecus« zu suchen, und jenes derivatum zu bilden, mit welchem jeder große Meister durch die an seinen Namen gefügte Schleppe „aner“, resp. „ianer“ in so zahlreichen Exemplaren behelligt wird. Indem ich an Goethe's weise Lehre:

„Eigenheiten bleiben von selber haften;
Du, cultivire Deine Eigenschaften!“

erinnere, will es mir vorkommen, als ob eben der unmittelbare Schüler eines Meisters größeren Antrieb fände, dessen **Eigenschaften**, der mittelbare, halb und halb autodidaktisch dilettirende

nur die Eigenheiten desselben zu cultiviren. Ich finde an dieser Stelle keinen Anlaß, meine Ansichten oder Bedenken über die sogenannten Schumannianer in ihren verschiedenen Fractionen und Nüancen, je nach ihrem mehr der Grübelei oder der Empfindelei zugewandten Naturell, zur Sprache zu bringen, aber es lag mir daran, den erwähnten Unterschied zu betonen; indem ich dem Autor der zu besprechenden Compositionen das Prädicat eines Schülers Robert Schumann's, nicht das eines Schumannianers vorausschicklich ertheilte.

Habe ich hiermit den Compositionen Karl Ritter's[1] schon eine erfreuliche negative Qualität vindicirt, so bildet diese doch nur die unwesentlichste Seite des mannigfaltig Rühmenden, was sich über dieselben sagen läßt. „Eine entschieden musikalisch organisirte Natur" wird jeder Urtheilsfähige dem Meister des Componisten nachsprechen müssen, sobald er nur einen oberflächlichen Blick auf die drei Claviersonaten geworfen hat, die an und für sich schon eine nicht gewöhnliche Achtung vor dem Streben des Autors herausfordern. Dieser kennzeichnet sich ferner durchgängig als eine der im Gebiete der Instrumentalmusik heute immer seltener anzutreffenden „musikalischen Naturen" männlicher Organisation. Er besitzt, wenn ich damit mich nicht unverständlich ausdrücke, das, was ich den Charakter des Talentes nennen möchte. Daß sich die Definition dieser Eigenthümlichkeit der Beschreibung entzieht und sich eben nur durch eine aufmerksame Betrachtung der musikalischen Arbeiten selbst vergegenständlichen kann, wird man mir zugeben. Eine gewisse Kraft der Naivetät tritt in denselben zu Tage, und bei dem Überflusse an vorzugsweise reflectiven Talenten in der Gegenwart scheint mir ein solches Moment nicht unterschätzt werden zu dürfen. Unter ihren Merkmalen ist ein verwandtschaftliches Anlehnen an die sogenannte „Wiener Schule" hervorzuheben, wie dieses in anderer, wenn auch nicht ganz unähnlicher Weise, auch bei einigen der ersten Compositionen von Brahms bemerkbar war. Ich glaube, daß man Herrn Karl Ritter hierzu nur Glück wünschen kann, namentlich im Hinblick auf die überhand nehmende Marotte jener, an zurückgetretenen Sturm- und Drangperioden laborirenden

[1] Erschienen bei Breitkopf und Härtel.

Musikerköpfe, den alten Sebastian zu copiren oder zu firnissen: eine Grille, die in dem großen und genialen Beispiel Schumann's in seiner letzten Epoche eben noch keine Sanction findet.

Unter dem Anlehnen an die „Wiener Schule“, wie es Karl Ritter praktisch documentirt, verstehe ich jenes Eingedrungensein in den Geist Beethoven's, als ihres Repräsentanten und Gipfelpunktes, wie es nicht blos auf dem Wege einseitiger Vorliebe für eine seiner sogenannten Stylperioden, sondern nur durch das historisch zusammenhangsvolle Erfassen des allmählich gewordenen Beethoven als lebendiger Musikgeschichte, erreicht werden kann. Wenn die Anhänger der neuen Richtung bisweilen die letzten Werke des Meisters ausschließlich auf ihr Schild erheben, so sind hierfür leider nothwendige polemische Motive zum Theil maßgebend. Im Grunde kommt es ihnen nicht in den Sinn, Beethoven zu dritttheilen und das letzte Dritttheil als Privateigenthum in Beschlag zu nehmen, indem sie etwa mit wegwerfender Miene den Rest an den großen Haufen überlassen wollten. Es wird von ihrer Seite keine exclusive Koketterie mit dem „letzten“ Beethoven getrieben, was auch eine perfide Coterie von Gegnern behaupten möge. Im Gegentheil dürfen wir denjenigen die Fähigkeit eines Beethoven-Verständnisses — und wir könnten noch weiter gehen — überhaupt absprechen, welche den ewigen Meister nicht en bloc acceptiren, sondern mit der einen Hälfte drolligerweise gegen die andere streiten. Denn gerade in den letzten Werken Beethoven's entfaltet die „Wiener Schule“, also die Schule Haydn's und Mozart's (NB. der Menschen, nicht der Zöpfe Haydn und Mozart) im Wesentlichsten, in der melodischen Erfindung, ihren höchsten Glanz. Welchen Reichthum an Motiven voll höchsten Adels und volksthümlichster Einfachheit, denen nichts Ähnliches an die Seite zu setzen ist, offenbaren nicht gerade die letzten Symphonien, die letzten Quartette, die letzten Sonaten des Meisters! Wie matt erscheint dagegen die melodische Conception in den früheren Werken! Finde ich nun, wie eben an dieser Stelle nur flüchtig angedeutet werden kann, somit in Beethoven's letzter Periode, um den Modeausdruck zu gebrauchen, die höchst mögliche Blüthe der Wiener Schule entfaltet und in ihrem Dufte den eigentlichen Bannspruch des großen

Zauberers Bach, so soll damit noch nicht gesagt werden, daß diese Wiener Schule keines neuen Kreislaufes mehr mächtig sein könne, daß ihre neuen Anhänger mit dem terminus „Epigonen“ zu bezeichnen seien. Franz Schubert ebensowohl, als auch Robert Schumann, — wohlgemerkt, in seiner ersten Periode, wo er, um ein Wort Felix Draeseke's zu citiren, sich noch nicht vom Genie zum Talent heruntergearbeitet hatte —, weisen die begründetsten Rechtstitel auf, als glänzende Mitglieder dieser Wiener Schule gefeiert zu werden, deren Begriff somit eine [solche] Ausdehnung gewonnen hat, daß ihre Anhänger keine Anklage von Particularismus zu fürchten brauchen. K. Ritter's musikalische Organisation charakterisirt sich nun hauptsächlich durch eine sehr ersichtliche Anverwandtschaft mit jenem melodischen Elemente der „Wiener Schule“, das in Beethoven's letzten Werken am reinsten und prägnantesten, ja am populärsten hervortritt und vielleicht „musikalischer Hellenismus“ getauft werden könnte. Wenn ich zur Begründung dieser Behauptung nicht auf bestimmte Exempel in den einzelnen Sonatensätzen hinweise, so geschieht es aus embarras de richesse. Fast sämmtliche Motive haben Charakter, Naivetät, klaren und präcisen Ausdruck; und dieser Verein erquicklicher Eigenschaften findet sich eben nicht so häufig, als daß man nicht bei solchem Funde die Forderung an absolut Neues, an Originelles um jeden Preis in zweite Linie stellen sollte. Übrigens gibt der Componist nicht zu Klagen über Unbefriedigung in dieser letzteren Beziehung Anlaß. Es könnte aus den vorliegenden Arbeiten eine reiche Auslese origineller selbständiger Züge, feiner und neuer harmonischer Wendungen veranstaltet werden: die langsamen Sätze in den Sonaten und das Liederheft Op. 4 bieten musikalischen Espritschnüfflern auch nach dieser Richtung hin lohnende Beute. Über die Formengewandheit und das technische Geschick des Componisten dispensire ich mich, Worte zu verlieren. — — — Das Leben, der Nerv, welcher in allem, was der Autor gibt, so frisch und keck pulsirt, die Abwesenheit von alledem, was ich unter „musikalischen Feigheiten“ verstanden wissen möchte, halten das Interesse immer wach; und nur kritische Feilscher möchten sich unter solchen Umständen berufen fühlen, an dem ungern gezollten Lobe, wo irgend möglich, mit der Beschneidungs-

scheere etwas abzuzwacken. Gern überlasse ich diese Function den dazu Auserlesenen. — — — — — — — — — — — —

Hans v. Bülow.

Zur preußischen Militärmusik.

[Neue Zeitschrift für Musik. Band 49, Nr. 1, den 1. Juli 1858.]

Es liegt nicht in der Absicht dieser Zeilen, eine allgemeinere und ausführlichere Abhandlung über den gegenwärtigen Stand der Militärmusik in Preußen zu geben, obwohl der Gegenstand immerhin einmal verdiente, von Sachkundigen in einer musikalischen Zeitung genauer erörtert zu werden, als eben zu geschehen pflegt. Das bisher über denselben beobachtete Stillschweigen scheint aus einer Unterschätzung desselben hervorzugehen, welche in Anbetracht seiner Wichtigkeit — z. B. durch seinen Einfluß auf die musikalische Volksbildung — nichts weniger als zu rechtfertigen ist. Schreiber dieses fehlt es an den nöthigen Materialien, um die Aufgabe zu lösen, die neueste Entwicklung dieses Gebietes im Vergleich zu dem früheren Status darzulegen, oder zu untersuchen, welche Vorzüge oder Mängel sich auf preußischer Seite bei einer Zusammenstellung mit der österreichischen Militärmusik ergeben würden. Die letztere, welche sich seit Decennien einer ebenso sorgfältigen Pflege, als eines wohlgegründeten Weltrufes erfreut und bekanntlich auch in jüngster Zeit noch erhebliche Fortschritte in ihrer Leistungsfähigkeit zu Tage gefördert hat, darf vielleicht schon deßhalb den ersten Rang beanspruchen, weil von ihr bei allen bedeutungsvollen Neuerungen und instrumentalen Verbesserungen die Initiative ausgegangen ist; weil ferner, abgesehen von den unbestreitbar hervorragenden musikalischen Naturanlagen der slavischen Nationen eine Zusammenstellung der tüchtigsten Kräfte dadurch erreicht wird, daß die Regimenter selbst in Österreich, mit bedeutenden Opfern fortwährend Werbungen unter Aus- und Inländern (namentlich Böhmen) veranstalten, ja sogar auf ihre Kosten die Capellmeister zu diesem Zwecke größere Reisen unternehmen lassen. Das Verdienst der außerösterreichischen Militärmusiken würde demnach hauptsächlich darin bestehen, sich nicht überflügeln zu lassen, und durch ein gewissenhaftes eklektisches

Verfahren, durch Kenntnißnahme, respective Adoption der in Österreich, wie etwa anderwärts, z. B. in Belgien, errungenen Fortschritte sich auf möglichst gleichem Niveau zu erhalten. Unter denjenigen Repräsentanten der preußischen Militärmusik, deren Bemühungen ein solches Streben wirksam an den Tag legen, scheinen uns jedoch nicht eben die einer besonderen Beachtung zu bedürfen, welche durch persönliche Eitelkeit bewogen, sich darauf verlegen, absolut als Erfinder nagelneuer (?) und Patente beanspruchender Blechinstrumente gelten zu wollen. Es kommt häufig vor, daß eine Zeit lang sogenannte Entdeckungen in diesem Gebiete laut gepriesen werden, welche im Grunde von keinerlei Werth und Bedeutung für die Sache selbst sind, d. h. keinem künstlerischen Bedürfnisse entsprungen. Durch kleinliche äußerliche Modificationen an bisher gäng und gäben Klangwerkzeugen, durch unnatürliche Racenkreuzungsversuche, welche schließlich auf eine Verbastardisirung oder Nivellirung der, in ihrer selbständigen individuellen Fortdauer wohlberechtigten Einzelgattungen von Militärinstrumenten hinauslaufen, wird für die fortschreitende Entwicklung des Gebietes im Grunde wenig Ersprießliches erreicht. Der sogenannte Erfinder hat sich, wenn er hoher Protection genießt, der Schmeichelei zu erfreuen, daß ein beliebiges Instrument seinen Namen erhält und ihm damit die etwaige Aussicht auf eine, die seinige überlebende, relative Unsterblichkeit seines Productes gewährt. Dies ist Alles.

Weit größeren Werth scheint uns die Zusammenstellung eines, den jeweiligen Bedürfnissen und Errungenschaften der Zeit entsprechenden, militärischen Musterorchesters zu besitzen, das den ihm zuzumuthenden Aufgaben in jeder Hinsicht gerecht wird und somit seiner Zeit — als ein normales — Geltung wie Nachahmung zu erlangen verdient. Die Erfahrung, welche Schreiber dieses kürzlich in Berlin von einem solchen militärischen Musterorchester gemacht hat, gibt den Anlaß zu einer kurzen Erwähnung. Die Capelle, von der wir sprechen, ist die des achten Infanterieregimentes (Leibregiment); ihr Chef, der sich hier eines ehrenvollen Rufes in seinem Fache erfreuende Musikdirector Gottfried Piefke. Wir geben nachstehend eine Aufzählung des Bestandes, aus der allein schon die große Zweckmäßigkeit der Anordnung, in welcher

die möglichste Mannigfaltigkeit bei organischer Einheitlichkeit vertreten ist, erhellt. Von Holzbläsern besitzt diese Capelle: 2 Flöten, 9 Clarinetten (1 As-, 2 Es- und 6 B-Clarinetten), 2 Hoboen, 2 Fagotte und 1 Contrafagott. Das Blechpersonal besteht aus: 6 Trompeten, 2 Flügelhörnern, 3 Euphonions, 4 Waldhörnern, 2 Tenor- und 2 Baßposaunen, 3 Tuben und 3 Schlaginstrumenten. Dies ergibt zusammen einen Complex von 41 Mann. Es leuchtet ein, daß bei aller numerischen Ansehnlichkeit in dieser Züsammensetzung doch eben ein Maß eingehalten ist, welches derselben das Prädicat eines normalen, wie wir oben behauptet haben, beizulegen gestattet. Ebenso dürfte keine irgend empfindliche Lücke aufgefunden werden, welche die Leistungsfähigkeit dieses Orchesterkörpers in Erzielung der in dem Genre erdenklichen Klangcombinationen beeinträchtigen möchte. Das specielle Verdienst des Herrn Musikdirector Piefke bei der genannten Besetzung besteht hauptsächlich darin, statt der früher üblichen Cornets und Tenorhörner die österreichischen Flügelhörner und Euphonions eingeführt zu haben, welche bekanntlich durch eine ebenso große Fülle und Weichheit des Tones sich auszeichnen, als die erstgenannten Instrumente eine gewisse Spitzheit und sogar Rohheit der materiellen Klangwirkung nie zu überwinden vermochten. Andererseits sind durch ihn die einst verbannten Tenorposaunen wieder aufgenommen worden und zwar nach dem Muster ihrer in der belgischen Regimentsmusik gebräuchlichen Verwendung, da der violoncellartige Gesang, dessen sie bei tauglicher Besetzung fähig, durch keine anderen Mittel erreicht werden kann.

So viel über das Terrain, auf welchem Herr Musikdirector Piefke seine Operationen ausführt, d. h. über das Quantum der ihm zu Gebote stehenden Kräfte. Daß diese an Tüchtigkeit des Zusammenspiels und an Vortrefflichkeit der Soli alle Wünsche befriedigen, ist zunächst und hauptsächlich eben dem Wirken ihres Leiters zu danken. Dieser, ein durch und durch gewandter Musiker, der, wie er von der Pike auf gedient, in Handhabung jedes einzelnen Instrumentes sich so mannigfaltige Meisterschaft erworben hat, daß er jeden Einzelnen seiner Untergebenen in Technik, Tonbildung und Vortragsweise durch lebendiges Beispiel zu unterweisen vermag,

genießt begreiflicherweise eines Vertrauens und Gehorsams von Seiten seiner Capelle, wie sich dessen wenige Capellmeister überhaupt rühmen können. Wir hatten bei mehrfachen Gelegenheiten das Vergnügen, größeren Leistungen seines Corps beizuwohnen und wurden auf's Neue überrascht durch die technische Vollkommenheit, die sorgfältige Nüancirung aller Einzelheiten, die imposante Gewalt der Massenwirkungen und endlich den frischen, schwungvollen Geist, der in diesen Aufführungen herrschte. —

H. v. Bülow.

Stanisław Moniuszko.[1]

„Halka", Oper in vier Aufzügen. (Warschau, G. Gebethner.)

[Neue Zeitschrift für Musik. Band 49, Nr. 20, den 12. Nov. 1858.]

Es wird stets als eine erfreuliche Erscheinung betrachtet werden müssen, wenn bei sogenannten unterdrückten, mehr oder minder als politische Sonderexistenzen agonisirenden Völkern, der tiefberechtigte Drang nach Geltendmachung des Nationalgeistes das sterile und entzündliche Gebiet der politischen Spielerei verläßt, um auf einem ästhetischen Felde Genugthuung zu suchen. Kann doch im reingeistigen Bereiche allein dann der leidenschaftliche Traum zur edleren Wirklichkeit gestaltet werden, und zwar zu einer um so unbestreitbareren Realität, je idealer die Formen sind, welche dieser nationale Drang zu seinem Ausdrucke wählt. Bei Ungarn und Polen sind in letzter Zeit verschiedene derartige Regungen des zur vernünftigen Besinnung gekommenen Nationalgeistes in einzelnen begabten Individuen zu begrüßen gewesen und zwar eben auf dem allergeistigsten und darum reichsten Gebiete der Äußerung: in Poesie und Musik. In Herrn Stanisław Moniuszko, einem höchst talentvollen Componisten, spricht sich energisch eine solche Concentration des (polnischen) Nationalgeistes zu einer individuellen Kraft aus. Fehlt es ihm auch noch an höherer Reife und künstlerischer Abgeschlossen-

[1] Geb. 1820 in Minsk (Litauen), gest. 1872 in Warschau. Componirte viele Opern, kirchliche Werke und schrieb eine Harmonielehre.

heit, so darf das nicht in der Würdigung des vorhandenen Talentes beirren, und um hierin gerecht zu verfahren, muß man nothwendig die ungünstigen Verhältnisse mit in Anschlag bringen, unter denen er sich bereits zu dem Standpunkt erhoben hat, auf dem er sich zeigt. Es ist bekannt, daß das Warschauer Operntheater seit Jahren neben hauptsächlicher Kultur des Ballets nur als Reservoir des schauerlichsten italienischen Opern-Guanos fungirt. Wie hätte da ein einheimischer dramatischer Tonsetzer Gelegenheit finden können, würdige Muster zu seinen Studien ins Auge zu fassen? Und mit Erwägung gerade dieses Umstandes ist es eine erfreuliche Überraschung, Herrn Moniuszko in den meisten Stücken auf Wegen wandeln zu sehen, die ein entschiedenes Abwenden von den divini maestri der nach-Rossini'schen Periode bekunden, während er zugleich in denjenigen Punkten, in welchen nur ein engherziger deutscher Philister dem unleugbaren Talente oder Temperamente Verdi's zu nahe treten kann, also in Bühnengewandtheit und theatralischer Verve, so weit als zweckmäßig, von den ihm gegenwärtigen Modellen profitirt zu haben scheint. In gewisser Weise ist hiernach Moniuszko dem bekannteren und auch älteren ungarischen Operncomponisten Franz Erkel zur Seite zu stellen. Beide theilen miteinander den Vorzug einer sehr achtungswerthen, allgemein-musikalischen Vorbildung, auf der fußend, mit richtigem Instincte jeder sich in den Geist seiner Nation versenkte, und aus der frischen Quelle jungfräulicher Volksweisen schöpfend, ihm eine Art dichterischer Wiedergeburt zu bereiten versuchte. Der äußere Erfolg hat dem Polen wie dem Ungarn die Probe der Richtigkeit und Echtheit ihrer auf nationalem Boden wurzelnden Bestrebungen geliefert.

Die Oper „Halka" hat in Warschau einen fanatisch zündenden, intensiv nachhaltigen Eindruck hervorgebracht und den Autor für langjährige Entbehrungen und Kämpfe ehrenvoll belohnt, wobei ihm noch, außer der persönlichen Befriedigung, die künstlerisch-patriotische zu Theil werden mußte, daß es ihm gelungen, den Kunstgeschmack seiner Nation aus der niederen Sphäre des Wohlgefallens und Behagens am sinnlichen italienischen Ohrenkitzel heraufzuziehen und seine künftige Weiterveredlung anzubahnen. Welchen Antheil man bei diesem Succeß auch auf Rechnung der zu einer

nationalen Demonstration günstigen Gelegenheit schreiben mag, so bleibt immerhin eine reichliche Tantième wohlverdienten Ruhmes für den Componisten übrig, und man durfte mit aufrichtiger Freude dem vor etwa einem halben Jahre von seinen Landsleuten veranstalteten Unternehmen, Herrn Moniuszko's Lorbeer zu versilbern, applaudiren. Die Elite der polnischen Aristokratie, an ihrer Spitze eine der kunstgebildetsten Damen, die als geistvolle Pianistin bekannte Frau v. Kalergis (geb. Gräfin Nesselrode)[1] hatte sich vereinigt, dem dankbaren Nationalbewußtsein in der Kundgebung eines specifisch persönlichen Interesses für den Autor einen, im gegenwärtigen Jahrhundert besonders positiven Ausdruck zu verleihen. Ein Benefizconcert für den Componisten der „Halka" gewährte diesem die Mittel, sich auf einige Jahre einer sorgenfreien Muße hinzugeben und diese zu musikalischen Reisen, wie besonders zur vielseitigeren Ausbildung seines Talentes durch die Kenntnißnahme von den gegenwärtigen Höhepunkten des musikalischen Fortschrittes in Deutschland zu verwenden.

Herr Moniuszko hat seinen gegenwärtigen Triumph nicht ohne Mühe, unter Anderem mit zehnjährigem Warten auf das bon plaisir des Warschauer Theaterintendanten erkaufen müssen. Erst durch das mit der Thronbesteigung des jetzigen Kaisers inaugurirte liberale Gouvernement wurde ihm die Möglichkeit einer Aufführung seines Werkes erschlossen. Manchem Leser wird es vielleicht unbekannt sein, daß allerdings in dem Zeitraume von 1815—1830 eine Art Nationaloper in Warschau bestanden hat, aus welcher freilich wenig ersprießliche productive Resultate* hervorgegangen sind,

* Falls man nicht etwa hiervon die dramatischen Arbeiten des damaligen Capellmeisters Kurpinski (über den das im vorigen Jahre in Paris erschienene Buch: »Biographies des musiciens polonais« Näheres berichtet) ausnehmen will. Von kundiger Seite werden mir die Opern Kurpinski's als matt und bedeutungslos geschildert; ohne die Beimischung eines charakteristisch volksthümlichen Elementes sollen sie sich im damaligen Weigl-Winter'schen Style ergehen. B.

[1] Später Frau von Moukhanoff, Schülerin Chopin's. Mit Liszt befreundet, Propagandistin der Wagner'schen Kunst. Anfang der 70er Jahre betrieb sie, als Gemahlin des damaligen Theater-Intendanten in Warschau, eifrig Bülow's Berufung zum Leiter der dortigen Oper. Doch der Plan

daß jedoch dieses Institut im Jahre 1830 cassirt, und seitdem jede, wenn auch ganz unschuldige und tendenzlose Regung des polnischen Nationalgeistes niedergehalten wurde, wie in allem Übrigen so auf den „die Welt bedeutenden“ Brettern. Mithin wurde auch die ungefähr im Jahre 1848 von dem in Wilna ansässigen Musiklehrer Moniuszko nach Warschau eingesendete „Halka“ ad acta gelegt und erst nach dem eingetretenen politischen Thauwetter insoweit von ihr Notiz genommen, als der Regisseur der Oper den Autor bestimmte, seinem anfänglich nur zwei Acte umfassenden und daher nicht wohl zur Ausfüllung des üblichen Theaterabends geeigneten Werke eine größere Ausdehnung, die jetzige Gestalt in vier Aufzügen, zu verleihen. Nach dem Textbuche zu schließen, hätte dasselbe unter dem früheren Regime kaum die Censur passiren dürfen, und der Componist wäre vielleicht genöthigt worden, sich vom Dichter als Secretär auf einer unfreiwilligen Kunstreise nach Sibirien begleiten zu lassen. Das Süjet behandelt nämlich das uralte, ewig junge Thema vom Conflicte zwischen Massa und Sklave, Edelmann und Bauer, und hat insofern eine höchst beachtenswerthe sittliche Tendenz, als es der sittenlosen Gewaltherrschaft gerade des slavischen Adels über seine Untergebenen ziemlich unverblümt den Fehdehandschuh hinwirft. Im dritten Acte namentlich fallen mitunter so anzügliche Reden vor, daß mehr als einer von den Zuhörern in den Logen des ersten Ranges über directe Verbalinjurien hätte queruliren dürfen, bei denen der animus injuriandi gar nicht wegzuleugnen ist. Die Heldin, Halka, ist als Repräsentantin des unterdrückten Bauernstandes aufzufassen, und ihr tragisches Ende predigt eine Philippica gegen den Feudalunfug, wie sie in Scribe's „Prophet“ anfänglich wohl ebenfalls beabsichtigt war, aber der eingetretenen Reaction zu Liebe pfiffigerweise nach Seiten des Lächerlichen zu modificiren versucht wurde, wodurch denn schließlich das bekannte Monstrum zu Tage kam. Die ganze Fabel ist höchst einfach; aber neben dem geschickten, der musikalischen Aufgabe günstigen Arrangement, ist gerade das Ungekünstelte, die Abwesenheit aller Verzerrung, Unnatur und Geschraubtheit in den Charakteren und Situationen lobend hervor-

scheiterte, aus an anderer Stelle näher zu bezeichnenden Gründen. Frau v. Moukhanoff starb im Jahre 1874.

zuheben. Der Verfasser des Textbuches hat es nur darauf abgesehen, unverdorbene, unblasirte Leute rühren zu wollen, und sich dazu keiner anderen als löblicher Mittel bedient. Gehört nun auch die „Unblasirtheit“ nicht unter die Specialeigenschaften der litauischen Aristokratie, so ist einerseits zu erwägen, daß die Idylle durch Georges Sand in diesen Kreisen wieder Mode geworden und andererseits, namentlich durch den Componisten, alle unentwurzelbaren, national-menschlichen Sympathien angeregt werden mußten[1].

Um zu einem Gesammturtheile über das vorliegende Werk zu schreiten, so ist vor Allem auszusprechen, daß das Talent des Componisten sich zwar nicht überall auf gleicher Höhe erhält, daß aber das Werthvolle darin das Mittelmäßige beiweitem überwiegt. Man bedenke, daß es das Erstlingswerk eines Componisten ist, der, bei unbestreitbarem Berufe für die Oper, in der Ausbildung desselben mit unendlichen Schwierigkeiten und Hindernissen zu kämpfen gehabt hat, bevor er durchdringen konnte. Man erwäge ferner die specifisch nationale Bedeutung des ersten glücklichen Versuches, eine polnische Volksoper zu schaffen.

Nach seiner „Halka“ ist der Tonsetzer als ein mit entschieden ursprünglicher Begabung ausgestatteter Musiker zu bezeichnen, der durch den Ernst seines Strebens und die Gediegenheit seiner musikalischen Vorbildung — sein Styl ist durchweg von großer Sauberkeit und Regelmäßigkeit — Anspruch auf die ehrende Anerkennung der Musikwelt besitzt. Man darf der polnischen Nation mit gutem Fug zu ihrem gegenwärtigen Lieblinge gratuliren und ohne Bedenken die Worte unterzeichnen, welche mir eine kunstgebildete Polin zur Charakteristik Moniuszko's äußerte, und die als zutreffend hier eine Stelle finden mögen: »c'est un poète slave; il rend avec un sentiment profond et vrai la mélancolie, l'exaltation, la passion sauvage, la résignation pieuse de la race lithuanienne. Son opéra ‚Halka‘ renferme des beautés très saisissantes pour nous autres ...« — für uns Deutsche gleichfalls.

H. v. Bülow.

[1] Hier folgt eine eingehende Besprechung der Oper.

Louis Ehlert.[1]

Op. 25. „Liebesfrühling" von Rückert. Sieben Gedichte für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung. Breslau, F. E. C. Leuckart.

[Neue Zeitschrift für Musik. Band 49, Nr. 22, den 26. Nov. 1858.]

Ein geistvolles Liederheft — wahrlich eine bonne fortune für denjenigen, der die Gewohnheit nicht aufgegeben, hier und da in der trostlosen Papierwüste der vom Musikhändler zugesandten „Novitäten" herumzuschaufeln! Ueberrascht hat mich diesmal die Entdeckung nicht. Ehlert's Name genießt eines verdienten guten Klanges, und zwar nicht blos in der musikalischen Lyrik, obwohl gerade diese ihn zu ihren achtungswertheren Mitarbeitern zu zählen hat. Ein Vielschreiber ist er nicht, um so mehr berechtigt die Begegnung seines Namens zu der Erwartung, ein sorgfältig ausgefeiltes, durchdachtes Werk zu finden. Oberflächliches Urtheil rangirt ihn kurzweg in die Kategorie der Nachtreter Felix Mendelssohn's. Die vorliegende Arbeit, glaube ich, ist vorzugsweise geeignet, diese irrige Ansicht zu entkräften. Vor Allem ist seinem Talente überhaupt, und zwar im Wesentlichsten nach der Seite der poetischen Empfindung hin, eine gewisse Selbständigkeit zu vindiciren, welche ihm eine Art vermittelnder Stellung zwischen Schumann und Franz leiht. Die Aufgabe, jene beiden Häupter der nach-Schubert'schen Lyrik in ihren Unterschieden zu charakterisiren, dürfte nicht in Kürze zu lösen sein. Interessant wäre es, wenn ein sachverständiger Unbefangener sich dieser Mühe einmal unterzöge. Mit dem Octroyiren der Prädicate subjectiv für Schumann und objectiv für Franz ist wenig geschehen zum Frommen eines tieferen Verständnisses. Zuvörderst ist zu bedenken, daß der Lyriker Franz und Schumann als Lyriker von vornherein verschiedene Normen zur Beurtheilung darreichen müssen. Schumann's große Vielseitigkeit

[1] Musikschriftsteller und Componist, geb. 1825 in Königsberg, gest. 1884 in Wiesbaden. Verfasser der „Briefe über Musik an eine Freundin" (1859) und einer Reihe von Aufsätzen, die in zwei Bänden unter dem Titel: „Aus der Tonwelt" (Band I 1878, Band II 1884) erschienen sind.

konnte sich nicht damit begnügen und folglich auch nicht dahin gelangen, mit reformatorischer Tendenz in einem Gebiete aufzutreten, das Robert Franz als Specialität besitzt und beherrscht. Repräsentirt nun letzterer im Ganzen — wir abstrahiren dabei von gewissen Bach'schen Manierirtheiten in neuester Zeit — das Fortschrittsprincip, das selbstverständlich nach Schumann's Vorgange nur in einer Zurückdämmung der schrankenlosen Geltendmachung des Subjects bestehen konnte, so erscheint er demgemäß auch als Förderer objectiverer Darstellung. Freilich darf dabei nicht an die naive Objectivität eines Mozart oder an die durch Mendelssohn in neuerem Gewande reconstruirte gedacht werden. Es handelt sich um eine höhere, weil reflectirte, gewissermaßen aus einem dialektischen Processe neu resultirende Objectivität, in der die Rechte des Subjects sehr wohl gewahrt und selbst betont erscheinen; nur eben nicht auf Kosten der künstlerischen Totalität. Bei einem Lied von Schumann ist das Subject a priori vorhanden, das sich den beliebigen Stoff (die poetische Unterlage, das Gedicht) assimilirt, ihn nach seinen eigenen Bedürfnissen und Exigenzen modelt und diesen dienstbar macht. Franz dagegen schafft aus dem gegebenen Stoffe erst das Subject, und zwar, bei aller realistischen Verständigkeit dieses Ausgangspunktes, immer das möglichst ideale, die jeweilige Besonderheit des Stoffes am vollkommensten, am typischsten personificirende Subject. Demzufolge ist es höchst natürlich, daß Robert Franz in seiner Musik nie so Franzisch wird, als Schumann in der seinigen Schumannisch, wobei der Ausdruck seiner eigensten Individualität dennoch niemals zu kurz kommt. Ähnlich war dies bei Schubert der Fall; R. Franz ist daher in gewisser Weise eine zweite Auflage der Schubert'schen Persönlichkeit. Ein gewisser Kreislauf ist in den einzelnen Stadien der ganzen Musikgeschichte unverkennbar; der verträgt sich auch vollkommen mit progressistischen Ansichten. Ähnliche Thesen, Antithesen und Synthesen folgen aufeinander und erzielen ähnliche Abschlüsse, aus denen wieder neue Antinomien entspringen, von denen jedoch eben keine ohne die vorhergehende denkbar ist. R. Franz steht factisch, — gewissermaßen ohne sein Verdienst, insofern als ihm durchaus nicht eine so potente Genialität, wie die Schubert's zuzusprechen ist, — dennoch höher, als

dieser in der Geschichte des Liedes. Unsere musikalischen Nerven verfeinern sich zusehends: Franz componirt für feinere Ohren als Schubert. Und mit Bezug auf das Gesagte behaupte ich, daß die von verschiedenen journalistischen Bornirtheiten so verschrieene Theorie von „überwundenen Standpunkten“ ihre volle Berechtigung hat. Der Lyriker Schumann war zu Schubert's Zeit ebenso wenig überwindbar als überhaupt denkbar; mit Hinblick auf R. Franz ist sein Standpunkt als ein überwundener zu bezeichnen — NB. ohne daß das zur Fortdauer berechtigte Schöne in seinen Liedern deßhalb der Vergessenheit anheim zu fallen hätte, oder von der Theorie dazu verurtheilt werden könnte.

Soviel sich über das hier nur flüchtig Angedeutete noch sagen ließe, will ich doch die Abschweifung unterbrechen und zu Herrn Ehlert's interessanten Liedern zurückkehren. Der Componist scheint sich über das von uns soeben skizzirte Verhältniß der Lyriker Schumann und Franz insofern klar zu sein, als aus seinem neuen Werke das Bestreben ersichtlich ist, mit Abstreifung eines allzu subjectiven Sich-lyrisch-Gehenlassens dem poetischen Stoffe gerechter zu werden. Daß mit solchem Bestreben keine specifischen musikalischen Opfer verbunden zu sein brauchen, argumentirt der reiche tondichterische Inhalt des Heftes ad hominem und rem. Die Freunde seiner früheren Gesänge werden die eigenthümlichen Vorzüge seines Styls, eine noble Melodik voll anmuthiger Weichheit und duftiger Zartheit, ausgesucht feine Harmonisirung, gewählte und sinnige Begleitung, im vorliegenden Werke eher potenzirt als vermindert wiederfinden, und daneben weit größere Mannigfaltigkeit des Colorits. Ohne dem Autor einen Vorwurf damit machen zu wollen, muß ich doch eben bekennen, daß seine älteren Lieder eine gewisse stereotype Stimmung bekundeten, die in ihrem Genre sehr berechtigt war und seiner Schreibweise ein ganz bestimmtes individuelles Gepräge verlieh, vor deren allzu einseitiger Entwicklung und Ausbeutung sich Hr. Ehlert jedoch nicht immer genügend hütete, um nicht den relativen Tadel einer gewissen Monotonie und einer, zuweilen hart an die Grenze des Süßlichen streifenden Hypersentimentalität auf sich zu laden. — — — — — — —

Hans v. Bülow.

Epigonen und Progonen.

Zur Situation.

[Neue Berliner Musikzeitung. Jahrg. 13, Nr. 2, den 12. Jan. 1859.]

Die Propheten des Verfalls und die Propheten der Erhebung — in allen Zweigen der Kunst und Litteratur geben sie der Gegenwart das Schauspiel eines Kampfes, dessen Ende nicht vorauszuberechnen ist und begreiflicher Weise auch gar nicht vorausbestimmt werden kann. Liegt ja doch der ihn lösende Richterspruch nicht in den Wimpern eines beliebigen »deus ex machina«, sondern einer höheren Macht ob, die erst dann erscheint, wann es Niemand mehr in den Sinn kommt, sie citiren oder beschwören zu wollen. „Die Weltgeschichte hat keine Eile", sagte vor einigen Decennien ein allzuberühmter Berliner Philosoph: auch die Kunstgeschichte, auch die Musikgeschichte im Besonderen, fügen wir hinzu — sie alle haben durchaus keine Eile. Auf die Sense der Zeit vertrauend, die an so manchem irdischen Knoten zum alleinschneidigen Schwerte wird, halten auch wir uns weder für befugt, noch für bemüßigt, den vielfach aufgeworfenen Dualismus: „Progonen oder Epigonen" durch eine Interjection pro domo zu schließen. Das große, vage Wort „Zukunft" ist uns nicht minder Phantom wie irgendwem, und wenn wir den „Zukunftsmusiker"-Titel nicht schon längst mit anderen verrauchten Gegenständen in irgend einen Aschenbecher der Vergangenheit abgeworfen, so unterblieb es, weil er als ehrenvoller Spitzname einen gewissen Werth gewann und die kindliche Freude, mit welcher unsere sehr ehrenwerthen Gegner ihn als Schneeball zu handhaben begannen, uns ein gutmüthiges Wohlgefallen erregen durfte. Zudem konnten und können wir ja geduldig abwarten, bis der Schneeball schmelzen wird.

Die classischen Meister feierten in der, über alle Erwartung verallgemeinerten Geschmacksveredlung des Publikums eine glanzvolle Auferweckung. Angestachelt durch das Jammern und Fluchen „selbstgebackner" Priester über die drohende „Götterentthronung durch eine fanatische kleine Rotte", verließ die blöde Menge den Dienst ihrer geliebten Kälber von der Tagesmode und eilte schaarenweise herbei,

um — die Ideale der künstlerischen Intelligenz zu ihren Götzen zu machen. Die Götter verloren dadurch nichts an ihrer Würde — und das Volk braucht einmal Götzen so nothwendig als panem et circenses. Daß aber die frivolen Modegötzen zusammenstürzten und die ganze gegenwärtige Generation sich in das kräftigende Stahlbad des Genusses der musikalischen „Antike" tauchte — wer empfände nicht darüber innerste Befriedigung? Vielleicht diejenigen nicht, die bei directem Hervorrufen dieses Umschlages dessen Tragweite übersehen hatten. Daß die Urheber der energischen Reaction sich zunächst aus einer, in ihrem Keime gewiß nichts weniger als hochsinnigen und adelsvollen Opposition recrutirt hatten, welche gegen ein Häuflein Progonen (?) gerichtet, diese mit dem Schmähwort „Zukunftsmusiker" (also implicirte Vergangenheitsattentäter) guillotinirt zu haben glaubte, ist eine sehr nachweisbare Thatsache. Die naheliegenden moralischen Betrachtungen über die „das Böse wollende und stets das Gute schaffende" Kraft der Opposition sparen wir uns gern; hat sie ja doch nebenbei auch uns gerade die wichtigsten Dienste erwiesen, wider Willen natürlich; eine Erkenntniß, in deren sauren Apfel sie in Kurzem herzhaft zu beißen gezwungen werden wird — »par la force des choses«. Denn außer dem positiven Resultate einer tiefgreifenden Wiederbelebung der classischen Meister sind auch nach der negativen Seite schöne Früchte gezeitigt worden. Vor der Offenbarung der reinsten Sonne classischer Tonkunst für Aller Augen, vor ihrem Wiederleuchten in Aller Herzen, mußten die kleinen Sterne der nachclassischen Periode verbleichen, vergilben — verduften; die dii minorum mit ihrem erborgten Lichte erlitten die empfindlichste Einbuße an ihrer, zum Theil erschwindelten Popularität bei einer in ernstere Tiefen eingedrungenen Mitwelt. Zum Urquell zurückgekehrt, aus diesem schöpfend und von ihm geletzt, findet man kein Behagen mehr am — Canalwasser. Was früher in den Epigonen der Classicität entzückte und gefiel — es ist als schwacher Abglanz alter Herrlichkeit erkannt. Der Gedanke in ihnen heißt ja überall im Originale: Bach; der Duft: Mozart; das Licht: Beethoven. Und somit ist denn durch die Reaction selbst aufgeräumt worden mit den Helden des Culturhistorikers, wie er sich nennt; aufgeräumt mit den Mittelmäßigkeiten; aufge-

räumt mit — nun, mit den Epigonen. Das Heroenschicksal, wie's der Dichter Hebbel in seinem Epigramme meißelt:

„Jeglichem Heros steht ein winziger Affe zur Seite;"
„Der den Kranz sich erschnappt, welchen sich jener verdient."

— hat die unausbleibliche Genugthuung erfahren. Die zeitweiligen Usurpatoren des classischen Genius, die Talente der Affen Bach's, Haydn's, Mozart's — den Löwen äfft keiner — sie sind nicht mehr. Tabula rasa est.

Aber freilich: tabula rasa läßt sich nicht so schlechtweg mit „gedeckter Tisch" übersetzen. Unsere bona fides gestattet uns nicht, unter die Propheten zu gehen, welche die Zukunft deuten wollen. Wir werden nicht zu verkünden wagen, wessen die künftige Herrschaft im Reiche der Töne sein wird. Aber daß es nicht aus und zu Ende ist mit dem blühendsten productiven Leben der Tonkunst, daß noch eine neue Herrschaft kommen wird und kommen muß, behaupten wir kühnlichst.

Wer unserer Zeit in Kunst und Litteratur, und speciell in der Musik, den Beruf zur Productivität abzusprechen sich unterfangen mag, verleumdet die Gegenwart auf's Unverantwortlichste und dürfte höchstens sich dabei der noch schlimmeren Entschuldigung bedienen können, daß er nichts, aber absolut nichts von den Leistungen der letzten Decennien einigermaßen gründlich studirt oder [auch] nur oberflächlich kennen gelernt hat. Eine Nomenclatur aller der großen, neuen musikalischen Schöpfungen, welche ihren Weg in die Welt nur langsam und sehr allmählich vollbringen werden, gleich allen ihnen vorangegangenen, liegt nicht in der Absicht dieser Zeilen; und wir wollen uns bei dem überreichen Stoff — wahrhaftig nicht aus Ängstlichkeit — hier ganz besonders hüten, diejenigen Namen zu nennen, an welche sich die neue Epoche der Instrumental-Lyrik knüpfen wird. Aber zu einem kurzen Hinblick auf die dramatische Musik der Gegenwart dürfen wir wohl mahnen, ohne — anzustoßen.

Als unter allen deutschen Capellmeistern der Einzige, aber freilich auch der Würdigste: Louis Spohr, bei der Erscheinung von Richard Wagner's Genius diesem die Freundeshand bot und

mit Begeisterung erklärte, in ihm den ersten Mann der Gegenwart zu erblicken, der einmal wieder mit hoch-heiligem Ernste seinen tonkünstlerischen Beruf erfaßt habe — da sprach der Erbe Mozart's ein erschöpfenderes und entscheidenderes Wort in der Frage „Epigonen oder Progonen" aus, als die bändereichste Ästhetik zu demonstriren vermöchte. Die glanzvolle That der Opernreform durch Wagner — sie steht außer und über [aller] Frage. Ihre Folgen sind unermeßlich, ebenso samenstreuend als unkrautjätend. Ja, sie offenbaren sich sogar an den Werken der Gegner, und wir können es uns nicht versagen, als ein Beispiel aus der jüngsten Zeit Wilhelm Taubert's „Macbeth" anzuführen, den wir, trotz aller zu machenden und genügend seiner Zeit gemachten Einwürfe, in gewisser Hinsicht für einen Fortschritt im Gefolge dieser Reform erklären mögen. Und wäre es auch nur dies Eine: daß die Musik in der Oper aufgehört hat, das Kleid der kosmo-politischen Buhlerin zu tragen und sich anläßt, den Rang einer Schwester reiner Poesie einzunehmen; wäre es nur dies, daß die alte Caricatur als solche erkannt und unrettbar gerichtet, und wenigstens die Modelle eines Edleren zur Nacheiferung, nicht zur Nachahmung uns geschenkt worden, — es würde genügen, das Anathema musikalischer Unproductivität auf unsere Zeit zurückzuweisen. Aber in keinem Gebiete der Tonkunst fehlt es an neuen, festen Grundpfeilern und Bausteinen. Beitragen hierzu können allerdings nur Diejenigen, welche ohne kritische Bedenken, ob sie irren oder nicht — es gibt auch göttliche Irrthümer! — es vorziehen, bescheidene Progonen sein zu wollen, anstatt in einem hohlen aufgeblasenen Epigonenthume die ephemeren Huldigungen der Kurzsichtigen der Gegenwart zu genießen.

Hans von Bülow.

Eduard Lassen.

Acht Lieder von Hoffmann von Fallersleben, für eine Singstimme mit Piano. Op. 4. Berlin 1860.

[Berliner Musikzeitung Echo,[1] 10. Jahrg., Nr. 38 u. 39, Sonntag, den 23. September 1860.]

— — — — — — — — — — — — — — — — —

In jenen zahlreichen musikgebildeten Kreisen, wo Franz Schubert als lyrischer Hausgott thront, haben, anderer verdienter aber doch ihm nachstehender Componisten zu geschweigen, im Laufe der Zeit auch Robert Schumann und Robert Franz eine bleibende Stätte und von dieser aus den Weg selbst in die Concertsäle gefunden. Eine vergleichende Charakteristik dieser drei Spitzen der deutschen Lyrik ist häufig Gegenstand der Erörterung in der musikalischen Presse gewesen. Am geist- und tactvollsten ist diese Aufgabe neuerdings von Louis Ehlert in seinen sonst leider etwas ungleich gehaltenen „musikalischen Briefen" gelöst worden, auf welche wir Interessenten hierfür verweisen. In gegenwärtigen Zeilen, die der Befürwortung einer werthvollen Novität bestimmt sind, könnte uns nur etwa eine allgemeinere Frage beschäftigen, nämlich: ob mit jenen vornehmsten Repräsentanten des deutschen Liedes dieses als Genre für die Gegenwart seinen Abschluß erreicht habe, und keine neuere Bereicherung mehr zulasse.? Diese Frage, würde sie nicht so häufig von gescheuten Leuten aufgeworfen, dürfte man im Grunde als eine müßige bezeichnen, da dieselbe ihre Beantwortung nicht durch die Theorie, sondern nur durch die Praxis finden kann. Daß die „Wege der Production" bis zu einem gewissen Grade immer „unerforschlich" bleiben werden, dafür bietet das vorliegende Liederheft von Eduard Lassen einen ganz augenfälligen Beleg. Unserer, aus einer sorgfältigen Prüfung desselben hervorgegangenen Meinung nach, dürfte es auch dem unfreundlichsten Beurtheiler schwer fallen, den Componisten einer „Überschreitung der naturgemäßen Schranken" der Gesangslyrik zu zeihen. Dennoch tritt er uns entschieden schöpferisch entgegen, ihrer Litteratur ein neues,

[1] „Echo", herausgegeben von einem Verein theoretischer und praktischer Musiker, erschien in der Schlesinger'schen Verlagshandlung in Berlin; hat bestanden von 1851 bis 1879.

oder von seinen Vorgängern doch noch unverbraucht gelassenes Moment zuführend. Der idealisch-ernste und edle Charakter dieses Momentes rechtfertigt den Versuch, die Einführung des noch ziemlich ungekannten Autor's in jene musikgebildeten Kreise empfehlend vorzuschlagen, welche sich durch die Pflege der erwähnten lyrischen Trias zu solchen gestempelt. Nicht als ob wir gesonnen wären, dieser einen plötzlich vom Himmel gefallenen „Vierten im Bunde" gewaltsam aufzudringen: ließe sich jedoch überhaupt ein solcher mit der Zeit statuiren, so glauben wir, Herrn Eduard Lassen nach seinem verheißungsvollen Debüt eine Anwartschaft auf diesen Rang vor manchem Anderen seiner zeitgenössischen Collegen in Aussicht stellen zu können.

Es ist ein an sich nicht unlöblicher Zug im Charakter des deutschen Kunstpublikums, Neulingen oder Fremdlingen ein mitunter vielleicht allzuzähes Mißtrauen entgegenzusetzen; dieser Zug erscheint als die Kehrseite einer bisweilen ebenfalls übertrieben hartnäckigen Anhänglichkeit an die einmal im Rayon seines Vertrauens Naturalisirten. Suchen wir ihm Rechnung zu tragen, indem wir dem ästhetischen Signalement des Fremdlings — ein Neuling ist er nicht mehr, trotz der Jugend der Opuszahl — eine kurze biographische Notiz vorausschicken, zumal dieselbe geeignet erscheint, dem Verständniß seines Kunststyls zu Hülfe zu kommen. Eduard Lassen, 1830 zu Kopenhagen geboren, erhielt seine wissenschaftliche und künstlerische Ausbildung in Brüssel. In seinem fünften Jahre bereits erwachte bei ihm eine so ungewöhnlich starke Neigung zur Musik und bekundete sich während des ersten Unterrichtes durch so rasche Fortschritte, daß man beschloß, ihn in das Conservatorium aufnehmen zu lassen, als dessen langjähriger Schüler er sich stets der ganz besonderen Protection des berühmten Fétis, bekanntlich Director des Brüsseler Conservatoriums, zu erfreuen hatte. Nachdem er der Reihe nach im Clavierspiel, in der Harmonielehre und im Contrapunkte alle ersten Preise erobert, endigte und krönte er seine Studien durch die schließliche Erringung der obersten Auszeichnung, des sogenannten »grand prix de Rome«, der ihm im Jahre 1851 für eine Cantate „Belsazar" einhellig zuerkannt wurde. Mit diesem Preise pflegt — außer dem Ruhme — ein Stipendium von 10,000 Frcs. zum Behufe einer vierjährigen Orientirungsreise

im musikcivilisirten Europa verbunden zu sein. Jener Preiscantate hat Fétis seiner Zeit in der »Gazette musicale« eine sehr ausführliche Lobrede gehalten; verschiedene von Lassen's Orchesterwerken wurden seitdem in den Concerten des Conservatoriums wiederholt zur Aufführung gebracht, namentlich fand eine für die Nationalfeierlichkeit im Jahre 1856 von ihm componirte Festouvertüre den außerordentlichsten Erfolg. — Im Laufe seiner Wanderjahre besuchte der junge Preiscomponist auch Weimar, um sich Franz Liszt vorzustellen und über jene neue musikalische Bewegung, die dieser Meister hervorgerufen hatte, Authentisches an der Quelle zu erfahren, da in Brüssel, wie leider auch in weit näherer Nachbarschaft, nur die abenteuerlichsten Gerüchte hierüber coursirten. Die Bekanntschaft mit der mächtigen Künstlerpersönlichkeit, der er durch seine schöne und mannigfache Begabung die herzlichste Theilnahme abgewann, der ungeahnt berauschende Eindruck, den er durch die damals noch von Liszt's Leitung beseelten Aufführungen neuerer Instrumentalwerke und der Wagner'schen Opern empfing, übten auf Lassen's künstlerische Laufbahn einen entschiedenen Einfluß. Dem noch nicht in eitler Selbstbespiegelung seines Talentes vertrockneten Künstlerherzen erschloß sich da, nach seinen eigenen Worten, eine neue Offenbarung, die seine Individualität zur Reife brachte und ihn sich der Aufgabe bewußt werden ließ, zu deren Erfüllung das gründlichste Wissen, das frischeste Können ihn befähigten. In Weimar empfing er den Ritterschlag des deutschen Musikers: das schwankende Ringen seines Talents nach einer bestimmten ausgeprägten Physiognomie hatte ein lösendes Ziel erreicht, er hatte nun gleichsam sich selbst gefunden. Von diesem Augenblicke an stand sein Entschluß fest: nach Erledigung seiner vierjährigen musikalischen Ahasverpflichten in der unmittelbaren Nähe des Meisters, der ihn sich selbst erkennen gelehrt, indem er ihm eine neue künstlerische Welt enthüllt, sich niederzulassen und in thätiger Abgeschiedenheit an seiner künstlerischen Entwicklung weiter zu arbeiten. Dieser Entschluß fand nun auch im Jahre 1856 seine Ausführung. Eine von ihm in Rom begonnene Oper: „Landgraf Ludwigs Brautfahrt" wurde der neuen Richtung, welche sein musikalisches Denken eingeschlagen, entsprechend, umgearbeitet und sorg-

fältig ausgefeilt. Das lebhafte Interesse Franz Liszt's daran, wie es ihm bei dessen Vollendung stützend, belebend zur Seite gestanden, bethätigte sich auch, indem es dem Erstlingswerk des talentvollen Ausländers die Räume der Weimarischen Hofbühne erschloß. Der glänzende Erfolg dieses Debüts veranlaßte die Intendanz, als im Jahre 1858 sich Gelegenheit bot, einen älteren Herrn vom Tactstock zur Ruhe zu setzen, dem Componisten, der bei seiner Oper ein hervorragendes Directionstalent gezeigt hatte, die Stellung eines zweiten Capellmeisters zu übertragen und ihn so durch einen praktischen Wirkungskreis zu fesseln. In dieser Function lebt Herr Eduard Lassen dauernd in Weimar, wo er vergangenen Frühling mit gleichem Glücke, wie die erste, seine neue Oper „Frauenlob", (Text von Pasqué) zur Aufführung gebracht hat: ein Werk, in dem Sachverständige eine überraschende Kräftigung seines reichen Talentes erblicken.

Die Conception und Ausarbeitung seiner beiden Opern, bei welcher Eduard Lassen mit jenem concentrirten deutschen Ernste zu Werke ging, den ihm das deutliche Bewußtsein von den hochgespannten Forderungen der Gegenwart an das „musikalische Drama" dictiren mußte, konnte ihm begreiflicherweise nicht gestatten, zu gleicher Zeit den praktischen Zweck zu verfolgen, durch „gangbare" Kleinigkeiten für den musikalischen Tagesmarkt die Begründung und Ausdehnung seines Componistenberufes in der größeren Öffentlichkeit anzubahnen. Dieser Zug echt künstlerischer Resignation verdient um so ehrendere Anerkennung, als Lassen auf jedwedem Felde der musikalischen Production, vermöge der durch Begabung und Übung erlangten Routine, Werthvolles zu schaffen befähigt erscheint. Wir kennen eine große Anzahl (im Stich erschienener) französischer Romanzen aus seiner Feder, die an Feinheit und Anmuth ihres Gleichen suchen. Doch wie Alles, was vor seiner „Hegira" nach Weimar liegt, hat der Componist auch jene Romanzensammlung cassirt, der Vergessenheit geweiht, und da er eine ganz neue Werkzählung von dem Zeitpunkte an datirt, zu welchem er als specifisch deutscher Musiker auftreten konnte, reiht ihn der allgemeine deutsche Verlagskatalog zu den jüngsten Debütanten. Ein paar unschuldige Liederhefte — das ist Alles, was von Lassen bis jetzt in Deutschland edirt worden.

Reicht nun auch dieses geringe Material nicht aus, dem großen

Talente Lassen's urtheilsgerecht zu werden, so bietet es immerhin genügenden Stoff, die Aufmerksamkeit der Musikgebildeten auf dasselbe zu lenken. Noch einmal sieben so dürre Opernjahre wie die verflossenen — und einige Bühnenvorstände ermannen sich schließlich vielleicht zu dem Wagniß, mit Potenzen, den Talenten zu rechnen, wenn die alten Exponenten — die Celebritäten — nicht mehr „ziehen" wollen. Die wenigen Fragmente, die wir aus Lassen's Opern kennen gelernt, können wir nur als poetisch wie musikalisch gleich bedeutungsvoll bezeichnen. Der Umstand, daß ein entschieden berufener, dramatischer Tonsetzer den Boden der Lyrik beschritten hat, wäre vielleicht bei Einzelnen geeignet, ein Vorurtheil gegen das gegenwärtige Liederheft wach zu rufen. Diese hoffentlich nur vereinzelten Einzelnen werden uns gestatten, sie daran zu erinnern, daß durch Weber, Meyerbeer und Marschner — unter Anderen — bereits Hinlängliches zur Entkräftung dieses Vorurtheils geleistet worden. Zugegeben, daß jene dramatischen Meister, wenn sie die Lyra zur Hand nahmen, ihr zuweilen Sordinen aufgelegt, und in übertriebener Discretion der Geltendmachung der gerade glänzendsten Seiten ihres Talentes entsagt: die absolute Nothwendigkeit dieser Beschränkung will uns bei allem Respect vor den natürlichen Grenzen des Kunstgenre's nicht recht einleuchten. Herr Eduard Lassen bestärkt uns thatsächlich in unserer Unbekehrbarkeit. In seinen, durchweg ihrem Rahmen harmonisch entsprechenden, formreinen Gesängen deutet er uns dennoch nirgends an, daß er in der Lage gewesen, seinem dramatischen Blute zur Ader lassen zu müssen. Die ihm eigene dramatische Leidenschaftlichkeit verleugnet sich in keinem seiner Lieder; aber er hat es verstanden, sie dem Dienste der Innerlichkeit und Tiefe der Empfindung unterzuordnen. Ohne die sinnige Zeichnung im mindesten zu verwischen, verleiht sie ihr den Schmuck einer Licht und Schatten nüancirenden Farbengebung.[1] —

Hans von Bülow.

[1] An diesen Artikel schloß sich in der folgenden Nummer des „Echo" (39) eine eingehende Besprechung des Werkes.

Ferdinand Hiller.[1]

Concert für das Pianoforte mit Begleitung des Orchesters. Fis moll. Op. 69. Hamburg, bei A. Cranz.

[Neue Berliner Musikzeitung. Fünfzehnter Jahrgang, Nr. 45, den 6. Nov. 1861.]

Nach den letzten Claviersonaten des vielseitig thätigen und geschickten Componisten hat uns das vorliegende größere Werk angenehm überrascht. Frau Szarvady-Clauß,[2] der dasselbe zugeeignet ist, hat auf ihrer vorjährigen Kunstreise in Deutschland in verschiedenen Städten damit „Furore gemacht". Wir gönnen dem mit seinen tüchtigen Arbeiten eigentlich in keinem Gebiete, was den Erfolg betrifft, glücklichen Autor gern, daß einmal ein Opus von ihm sich einer gewissen „vogue" erfreue. Täuschen wir uns nicht, so möchte dieses Opus 69 dazu auserkoren sein. Gar viele active Pianisten könnten wir nennen, die gerade dieses Concert hätten schreiben mögen, es aber, eingedenk des Rossini'schen Wortes: „il est si aisé de ne pas écrire d'opéra", unterlassen haben. Dieses Concert entspricht so vollkommen den Anforderungen, welche der Vorstand und das Publikum gewisser deutscher Concertinstitute an ein neues Clavierconcert zu erheben pflegen! Es schließt sich in Form und Inhalt treu den Mendelssohn'schen an, theilt deren Vorzüge und deren für idealere Ansprüche abgelebte Einseitigkeiten. Letztere hervorzuheben unterlassen wir, da wir zu allgemeine Fragen dabei in den Kreis der Besprechung zu ziehen haben würden. Ebenso enthalten wir uns — überzeugt, daß es von anderer Seite zur Genüge geschehen wird — der Lobesspenden über die Gediegenheit der Form und die Nicht-Ungewöhnlichkeit der Modulation u. s. w. Dagegen erkennen wir gern als einen besonderen Vorzug an: die Concision der einzelnen Sätze, welche dem Gesammteindruck sehr zu Gute kommt; und — wenn auch aus der Noth keine Tugend gemacht

[1] Geb. 1811 zu Frankfurt a. M., Musikschriftsteller, Componist, von 1850 bis 1884 städt. Capellmeister und Director des Conservatoriums für Musik in Köln, gest. 1885 in Köln. Die Zahl seiner Werke beläuft sich auf nahezu 200, darunter viele Opern, mehrere Oratorien. In Beziehungen mit den meisten hervorragenden Musikern seiner Zeit.

[2] Vergl. „Briefe" Band II, S. 184 u. 186.

werden soll, darf doch die weise Ökonomie gerühmt werden, welche darauf verzichtet, aus wenig ausgiebigen Motiven mehr Noten zu pressen, als dieselben Saft haben.

Wohlthuend berührt auch die Abwesenheit jener bombastischen Orchestertutti, die seit Mendelssohn, der auch hier als Säuberer gewirkt hat, verpönt sein müßten. Schon die ersten Tacte führen uns „in medias res“, mitten in den Dialog, das Duell zwischen dem Solisten und dem Orchesterkörper hinein. Jener Dialog, jenes Duell wird auch im ganzen Verlaufe vortrefflich durchgeführt; die Instrumentirung ist sehr brillant und effectvoll, dabei nie erdrückend für das Clavier. Weniger entzückt sind wir von dem Parte des Letzteren, einzeln betrachtet. Da wird außerordentlich wenig Neues geboten, da quillt unglaublich wenig Erfindung. Nicht, daß Alles nicht ebenso handgerecht wie ohrgefällig gesetzt sei; nicht, daß ungeübtere Spieler namentlich nicht hinreichenden instructiven wie anregenden Stoff darin fänden — aber man vergleiche einmal das viel zu wenig geschätzte Henselt'sche Concert, das vierte Litolff'sche selbst, mit dem vorliegenden — anderer neuer bedeutender Erscheinungen zu geschweigen — so wird man uns zugeben, daß es sich der Autor, der doch selbst Virtuose ist, in clavieristischer Beziehung allzu bequem gemacht hat. Wie schöpferisch, auf die Virtuosität Bedacht nehmend, verfuhr selbst seiner Zeit ein Beethoven!

Der beste Theil des Werkes ist jedenfalls das Rondo, das einen recht frischen Zug hat. Dem Finale steht an Werth zunächst das „Andante espressivo“, ein Satz, der hübsch instrumentirt ist, hübsch gespielt und dann auch warm applaudirt werden kann. Der kurze recitativische Zwischensatz, welcher das Stück mit dem vorigen verbindend einleitet, ist aber etwas gar zu wörtlich von Mendelssohn abgeschrieben, nur daß dieser Meister in seinen beiden Concerten dem bei ihm originaleren Einfall etwas mehr Schliff gegeben hat. Das Stück nimmt sich im Ganzen nicht übel aus; der poetische Duft, welchen man den Mendelssohn'schen Concertandante's nachrühmt, fehlt ihm jedoch: man wird häufig an das Adagio einer prima ballerina erinnert, mit ihren Fußspitzen-Seufzern und den pausenfüllenden Entrechats des begleitenden Pedal-Tenors.

Der erste Satz ist der schwächste, doch legt auch er überall

Zeugniß ab von der trefflichen Mache des Autors und wird nie geradezu langweilig. Somit stellt sich das Totalurtheil über das Werk als ein günstiges heraus. Wir empfehlen es als ein dankbares „neues“ Clavierstück allen Pianisten, die über eine nur mäßige Technik verfügen, ebenso den Conservatoriumslehrern als eine nützliche und ungefährliche Novität. Es gehört zu den hervorragenderen Erscheinungen der Gegenwarts- oder besser Tagesmusik.

Hans von Bülow.

Ernst Haberbier.[1]

Études-Poésies, 24 Pièces caractéristiques. Op. 53. Hamburg, A. Cranz. III Cahiers.

[Neue Berliner Musikzeitung, 15. Jahrg., Nr. 48, 27. Nov. 1861.]

Mit geringer Neugier sind wir an die Durchsicht der Haberbier'schen Clavierwerke gegangen, aber mit steigender Theilnahme und endlich mit uneingeschränkter Befriedigung haben wir dieselben kennen, was hier so viel heißt als schätzen, gelernt. Seit geraumer Zeit ist uns in der sogenannten Salonmusik keine Novität begegnet, die den Stempel eines so echt distinguirten Talentes, eines so echt künstlerischen Fleißes trüge. Das Genre, welches Herr Haberbier cultivirt, ist kein „großes“; eine solche Vollendung aber, wie sie dieser Componist seinen lyrischen Stücken zu verleihen gewußt hat, ist in jedem Genre ebenso schwer zu erreichen, als sie selten erlangt wird. Die vorliegenden 24 Etüden insbesondere reihen sich dem Besten, ja dem auserwählt Besten an, was zwei Claviercomponisten vom löblichsten Rufe, was Adolph Henselt einerseits und Stephen Heller andererseits in dieser Gattung producirt haben.

Es wäre zu weit gegangen, Herrn Haberbier als ein Originalgenie, als einen „Messias“ (es existiren deren ja so viele!) der Salonmusik zu proclamiren; vielmehr ist derselbe ein Eklektiker im guten Wortsinne, und die eben erwähnten Celebritäten der Clavierlitteratur wären vielleicht gerade als die Muster zu bezeichnen, denen sich Herr Haberbier in seinen Arbeiten angeschlossen hat,

[1] Geb. 1813 zu Königsberg, gest. 1869 in Bergen (Norwegen).

mit denen er eine gewisse musikalische Verwandtschaft offenbart. Nur sei hierbei gleich bemerkt, daß er, was die Ansprüche an Technik betrifft, weit humaner als Henselt schreibt, hingegen in melodischer Erfindung sowohl als in sorgfältiger Feile Stephen Heller, namentlich in dessen letzten Erzeugnissen, um ein Bedeutendes überragt. Wir stehen nicht an, den Claviersatz des Herrn Haberbier als einen ganz meister- und musterhaften zu bezeichnen und ihn nächst dem Franz Liszt's, und in vieler Hinsicht auch Joachim Raff's, als ein für Claviercomponisten des eingehendsten Studiums würdiges Vorbild zu empfehlen. Überall finden wir die gründlichste Kenntniß der Klangfähigkeiten des Instrumentes, wie sie nur ein dasselbe beherrschender, in alle seine eigenthümlichen Geheimnisse eingeweihter Virtuos von Geist inne zu haben vermag, — vereint mit der sinnreichsten Fähigkeit, die dem Clavier durch seine größten Meister neuerer Zeit zugeführten Errungenschaften wiederum zu neuen, interessanten Combinationen zu verwerthen. Von dieser Fähigkeit legt auch jede der 24 Etüden ein glänzend sprechendes Zeugniß ab, und nicht ohne aufrichtige Bewunderung wird der Sachverständige die Hefte aus der Hand legen, mit dem Referenten ausrufend: „Das Talent ist der Fleiß". So leicht, zierlich und natürlich die Stücke erscheinen, der competente Beurtheiler wird, und zum Theil gerade aus diesem Resultate, den Aufwand von Mühe und Sorgfalt ermessen können, welcher zu ihrer Hervorbringung erforderlich war. Herr Haberbier hat sicherlich sehr lange daran gearbeitet: er hat eben so lange gesucht, bis er fand, was nicht gesucht war, und dabei doch nicht gewöhnlich. Die Kaste der Sonatenfabrikanten nach classischem Recept wird vielleicht mit einer vornehmen Geringschätzung auf diese „Bagatellen" herabsehen; das hindert nicht, daß ein gutes Feuilleton größeren Werth beanspruchen darf als ein schlechtes Epos. — — — —

Der Gesammttitel Études-poésies wird Niemandem, der ihre Bekanntschaft gemacht hat, als ein anmaßungsvoller erscheinen. Wir haben schon von der frischen, melodischen Erfindung gesprochen, die sie auszeichnet: ist deren Wohlgefälligkeit dem Referenten auch nicht überall ganz sympathisch, so mag er ihr doch ebensowenig poetischen Duft als charakteristischen Ausdruck absprechen. Für letzteren sind die

gegebenen einzelnen Überschriften ganz passend gewählt: man findet unter denselben keine jener abscheulichen Bonbon-Devisen, welche für den schalen Zucker der musikalischen Modeconditoren allerdings am Platze sein mögen. Dem Herrn Verleger — da er nun doch einmal der Unart des Dilettantenvölkchens Rechnung trägt: französische Überschriften auch da vorzuziehen, wo im Deutschen ein ganz entsprechender und geschmackvoller Ausdruck zu finden wäre — möchten wir jedoch den guten Rath ertheilen, sich einen Corrector anzuschaffen, welcher der Rechtschreibungselemente in der französischen Sprache etwas mächtiger ist, als derjenige, dem er die Revision der „Études-poésies" anvertraut hat. Dies ist aber auch die einzige Ausstellung, die wir dem Äußeren der Publication zu machen hätten, welches im Übrigen ein ganz besonderes Lob verdient. Was sich namentlich als erfreulich darin hervorzuheben darbietet, ist die bis in das kleinste Detail sich erstreckende Sorgfalt in der Nüancirung, Phrasirung und Applicaturbezeichnung. Das ist nun allerdings ein Verdienst des Autors; aber eine so klare Veranschaulichung seiner Intentionen, als derselbe hier gefunden, darf der Nachahmung empfohlen werden.

Die Form fast sämmtlicher Stücke ist die des Liedes, theils des strophischen, theils des aus einem Hauptsatze bestehenden, welcher sich nach einem sogenannten Alternativo wiederholt und bisweilen eine kurze Coda anknüpft. Der Aufbau der Melodien ist somit ein höchst einfacher; dennoch wird reiche Abwechslung gewährt. Wir heben aus dem ersten Hefte als besonders werthvoll hervor No. 1. Prélude, No. 4. Mauvaise humeur, No. 6. L'heure qui s'envole und No. 8. den recht schönen und eigenthümlichen Chant du barde. Fast jedes dieser Stücke verbindet übrigens das Nützliche mit dem Angenehmen. In jedem erhält der lernbegierige Schüler Gelegenheit zu einer heilsamen Fingergymnastik, die elastisch kräftigt, ohne bis zur Ermüdung abzuspannen. In diesem Betracht machen wir linkische linke Hände auch auf No. 5 Sérénade aufmerksam. Aus dem zweiten Hefte signalisiren wir zuvörderst das anmuthige Scherzino (No. 10), die beiden Impromptus (No. 13. und 14.) und die überaus reizvolle Chanson sans paroles No. 15. Die Toccata hat auch ihre gute Seite, ist uns aber ein wenig zu stark Charles

Mayer'sch, womit übrigens nichts Kränkendes gegen diesen, in seiner Art ganz verdienstvollen Claviercomponisten gesagt sein soll. Eines besonderen Vorzugs dieser Études-poésies vor anderen Studien sei an dieser Stelle ferner gedacht: die sorgfältige, saubere Ausarbeitung der Mittelstimmen und der Bässe, welchen auch bei schlichterer Begleitung eine besondere rhythmische Würze ertheilt wird.

Das dritte Heft reiht sich den vorhergehenden würdig an, übertrifft sie vielleicht noch an Interesse. Mit Ausnahme der etwas flachen Romance (No. 17) und des ziemlich magern Capriccietto (No. 21.) haben sämmtliche Nummern unsern Beifall. Ein sehr schönes Lied ist „La fileuse éplorée", trefflich sind die zwei Studien für das, aus dem Ineinandergreifen beider Hände gebildete Tremolo und die nächstfolgende für Doppelgriffe; sehr liebenswürdig das Étude-Impromptu, das sich Hommage à Chopin taufen ließe, weil es ein würdigeres abgeben würde, als manch' anderes so betiteltes Stück. No. 23. „Angoisses", mit seiner synkopirten Begleitung, ist recht originell erfunden und eignet sich vorzüglich zu dem Scherz, berühmte „Blattspieler" auf's Glatteis zu führen. Wir wetten, daß unter Zehn kaum Einer im ersten Augenblick sich frei von Verblüffung erhalten wird. Das Schlußstück, „Herbstnacht", ein melancholisches, rauh-trübes Gedicht, zeigt den Componisten und sein musikalisches Können noch einmal im besten Lichte.

Wenn wir dem Leser etwas zu weitläufig geworden sein sollten, so ist unsere Rechtfertigung die, daß Herr Haberbier in der Clavierlitteratur der Gegenwart noch nicht die ihm zukommende Stelle einnimmt. Deßhalb ersuchen wir speciell die Herren Clavierlehrer von unserer Empfehlung Notiz zu nehmen: sie sind die natürlichen Vermittler zwischen Künstler und Publikum. So lange sie ihre Pflichten nicht erfüllen, indem sie ihren Beruf durch eine plan- und sinnvolle Geschmackserziehung ihrer Schüler zu adeln suchen, sind alle Klagen und Vorwürfe gegen die Herren Verleger — als „Geschmacksverderber" — ungeziemend und als ungegründet abzuweisen. Die Salonmusik ist ein Bedürfniß, und hat als solches ihre Berechtigung: es handelt sich nur darum, auch in ihr das Löblichere zu fördern und hierdurch das Verwerfliche unschädlich zu machen.

Hans von Bülow.

Max Seifriz.[1]

Acht Gesänge für Männerchor. Op. 3, Heft 1 u. 2.
Verlag von Leuckart, Breslau.
Acht Hebräische Melodien von Lord Byron (deutsch von A. Böttger)
für Sopran, Alt, Tenor und Baß. Op. 4, Heft 1 u. 2.
Verlag von Jul. Schuberth, Leipzig u. New-York.

[Neue Berliner Musikzeitung. Jahrg. 17, Nr. 36 u. 37, den 2. u. 9. Sept. 1863.]

Die vorliegenden, ebenso inhaltsvollen als umfangreichen Werke erheben und befriedigen künstlerische Ansprüche, die weder zu den alltäglichen noch zu den eintägigen gehören. Aus mehreren Gründen dürfte eine eingehende Würdigung derselben geboten sein. Einmal erscheint der Componist der Opuszahl nach dem größeren Publikum als ein Debütant und könnte leicht jener abweisenden Gleichgültigkeit verfallen, welche in unserer hyperproductiven Zeit Debütanten gegenüber an der Tagesordnung ist. Unter allen Lynchjustizen aber, bei denen bekanntlich mehr von Lynch als von Justiz die Rede, ist die des Ignorirens resp. Todtschweigens von Kunsterzeugnissen die empörendste dem Resultate nach, wie die bequemste und scheinbar unagressivste für die „unverantwortliche" Ausüberschaft. Sodann herrscht gegen die Gattung, welcher die zu beurtheilenden Werke angehören, seit Geraumem ein angewohntes Mißtrauen, dessen theilweise Berechtigung bei dem gebildeten Musiker nicht in Zweifel zu ziehen ist. Mit Männergesangs-Compositionen debütiren, ist eine Variante auf „in Bethlehem geboren werden".

Wir beeilen uns, den Leser darüber aufzuklären, daß er es hier nicht mit einem Anfänger, nicht mit sogenannten Erstlings-

[1] Max Seifriz, (1827—1885), Violinist und Dirigent. Seit 1854 Hofcapellmeister des Fürsten von Hohenzollern zu Löwenberg bis zu dessen Tode 1869. In dieser Stellung, und begünstigt durch die Geschmacksrichtung des Fürsten, hat S. durch sorgfältig vorbereitete Aufführungen für die Verbreitung und Würdigung der Werke von Hector Berlioz so viel gethan, wie es zu jener Zeit außer von ihm nur noch von Liszt geschah. Berlioz widmet ihm in seinen Schriften Worte warmer Anerkennung und Dankbarkeit. Vergl. »Mémoires de Hector Berlioz« Vol. II, p. 385—386.

werken zu thun hat. Weniger deßhalb, weil der Componist bereits in den größten Gebieten werthvolle Schöpfungen geliefert hat, als vielmehr, weil sein Styl durchweg von einer Reife und Sicherheit zeugt, die auf eine Befolgung der Horazischen Regel, auf Beobachtung einer Zurückhaltung vor der Öffentlichkeit schließen läßt, in welcher die wahre künstlerische Bescheidenheit, die auf Selbstachtung gegründete, sich kundgibt. Die Verdienste des Herrn Max Seifriz als praktischer Musiker sind hinlänglich bekannt: man weiß, daß er seit Jahren an der Spitze der Leistungen vielleicht des ausgezeichnetsten Concert-Instituts in Deutschland thätig wirkt; man weiß, daß die Hofcapelle des Fürsten zu Hohenzollern-Hechingen im schlesischen Löwenberg unter seiner geistvollen Leitung jährlich 26 Concerte zu Stande bringt, in denen das Bedeutende und Werthvolle aller Epochen der Instrumentalmusik zur würdigsten Ausführung gelangt. Wer das Glück gehabt hat, ihn in diesem Berufe wirken zu sehen, weiß ferner, daß er als Künstler auf der Höhe allseitiger, geklärtester musikalischer Bildung steht; und in solcher Höhe der Bildung, die ihrem Wesen nach eine kritische ist, liegt für einen Componisten der Gegenwart hauptsächlich der Grund und die Verpflichtung, mit seinen Publicationen sparsam und bedacht vorzugehen.

Man wird uns wohl nicht mißverstehen, wenn wir hier den Scherz eines Freundes einschalten, der uns neulich mit der befremdlichen Behauptung überraschte, ein gewisser „hoher Herr" sei plötzlich musikalisch, wirklich musikalisch geworden, und auf die Frage „wie das?" erwiderte: „er componire keine Opern mehr!" Es liegt eine entschiedene Wahrheit darin. Die Fruchtbarkeit gewisser Componisten heutzutage ist nur ein Bekenntniß ihres Bildungsmangels, ihrer Kritiklosigkeit. Die gesammte sogenannte Capellmeistermusik exemplificirt diesen Satz. Der Capellmeister Max Seifriz, dessen praktische Thätigkeit den Wunsch rege macht, seine ehrenwerthen Herren Collegen möchten zeitweilig einmal bei ihm in die Schule gehen, zeichnet sich vor diesen nun auch besonders dadurch aus, daß er keine Capellmeistermusik schreibt, sondern Componistenmusik, und eine solche läßt sich eben nicht in „Achtung gebietenden" Quantitäten auf den überfüllten Markt bringen. — — — —

Die beiden Werke, deren Besprechung wir nun in Angriff nehmen wollen, tragen deutlich den Stempel, daß nicht reflectirter Wille, d. h. grundlose Willkür ihr Entstehen dictirt hat, sondern dichterische Stimmung, die zur Ausarbeitung eines ihr entsprechenden kunstgemäßen Ausdrucks drängte. Die unmittelbare, zündende Wirkung, welche die Aufführung derselben begleiten muß, das für jeden Musiker durch anziehende Befriedigung lohnende Studium der Partitur wird unser Urtheil beglaubigen. Und so erreicht der Componist — wenn man will, „im Kleinen" das Höchste, was ästhetisch und technisch verlangt werden kann, den Gebildeten ein Gegenwartsmusiker, den Zurückgebliebenen vorläufig ein Zukunftsmusiker.

Beschäftigen wir uns zuerst mit den Männergesängen, mit Op. 3, und ersparen wir uns dabei die bei Recensionen von Werken dieses Genres üblichen Präludien über den verwahrlosten Zustand der dahin einschlagenden Litteratur. Das ist wieder eine von den landläufigen Unwahrheiten, die zu entkräften der Hinweis auf das mannigfache Werthvolle genügt, was Männer wie Schubert, Schumann, Gade, in neuerer Zeit auch Franz Liszt, Lassen u. A. uns vermacht haben. Die Schuld des Verrufs dieses Gebietes liegt lediglich an dem ochlokratischen Gebahren der Männergesangvereine selbst, deren Reform nur dann bewerkstelligt werden kann, wenn die bisherigen Leiter dieser Vereine, zumeist musikalische Lumpen, wenn auch sonst höchst charmante Wirthshausvorsitzende, würdigeren Spitzen einmal Platz gemacht haben werden. Erwähnen wir hierbei gleich, daß Wien, wie in allen musikalischen Institutionen dem übrigen Deutschland vorangeschritten, auch auf diesem Felde die rühmlichste Ausnahme macht.

Es gebührt Herrn Seifriz also zunächst ein Dankesvotum, die gute Litteratur des Männergesangs um ein Werk von wirklichem Kunstwerth bereichert zu haben. So selbstverständlich das eigentlich sein müßte, mag es doch als ungewöhnlich erfreulich erwähnt werden: die treffliche Wahl der Dichtungen ist zunächst ein hervorzuhebendes Verdienst. Arndt, Beck, Byron, Herwegh, Kinkel, Prutz, Roquette sind zu Mitarbeitern erwählt worden. Sie dürfen ihm für ihre musikalische Reproduction Dank wissen. Der Componist

hat jeden seiner Vorwürfe mit gleicher Innigkeit, gleicher Treue erfaßt und weder über dem Charakter des Gesammtbildes die Detail-Charakteristik verabsäumt, noch letztere jemals dem ersteren geopfert. Mit anderen Worten: er hat es verstanden, die lyrische mit der dramatischen Gerechtigkeit kunstvollendet zu vereinigen.

— — — — — — — — — — — — — — — — — —

In den hebräischen Melodien zeigt sich das schöpferische Talent des Componisten in einer vielleicht nicht so allgemein „ansprechenden" Weise, wie in seinen Männerchören, dagegen z. B. für Schreiber dieser Zeilen in noch eigenthümlicherem, poetisch bedeutungsvollerem Lichte. Wir wollen hiermit nicht sagen, daß sie keiner großen Verbreitung fähig wären; aber das Erforderniß eines hingebenden Einlebens in den Styl derselben wird diese zunächst etwas erschweren. Zum Glück sind die Leiter unserer „gemischten Chorvereine" meistentheils vornehmere Musiker als die Dirigenten der Männergesanggesellschaften. Der weibliche Theil der Mitglieder pflegt gewöhnlich mit größerem Ernst und Eifer bei der Sache zu sein als das starke Geschlecht. Zudem recrutirt er sich großentheils aus Damen, die zu hebräischen Melodien in einer gewissen Wahl(?)-Verwandtschaft stehen, und vor dem Dichter Byron pflegen die heutigen Gebildeten gebührenden Respect zu haben: mögen diese Umstände dem schönen, der Dichtung so würdigen Werke des Componisten zu Hülfe kommen. Freilich bedarf es zu seinem Verständniß zunächst einer mehr als oberflächlichen, ja sogar vertrauten Bekanntschaft mit dem Dichter, aus dessen Wunderbronnen der Componist seine Phantasie geletzt hat. Die „hebräischen Melodien" stammen aus dem Jahre 1815 und waren gewissermaßen selbst Compositionen in Worten auf Lieder, die bei dem Gottesdienste der Juden gesungen zu werden pflegten: Lieder mündlicher Tradition. Zwei jüdische Musiker in London, Graham und Nathan, zeichneten diese Lieder auf und ersuchten Lord Byron, ihnen eine nationale Poesie dazu zu schaffen. Wir wissen nicht, ob diese ursprüngliche Musik Herrn Seifriz zu Augen gekommen ist und er ihnen dasjenige höchst eigenthümliche Colorit entnommen hat, das uns in seinem Werke frappirt. Wir zweifeln daran und nehmen eher an, daß dieses Colorit, welches uns, ohne daß wir uns rationelle Rechenschaft

darüber ablegen können, als ein wahrhaft alttestamentarisches einleuchten will, ein Product seiner Gemüthsvertiefung in den Gegenstand ist. Dergleichen ist etwas Seltenes aber doch nicht Einziges. Wir erinnern an die wundervollen persischen Lieder von Rubinstein, deren origineller Charakter ebenfalls dem Hirne des Musikers entsprossen ist. Und, wenn dies nicht allzu subjectiv erschiene, möchten wir von dem Eindrucke sprechen, den das Finale der Adur-Symphonie von Beethoven jederzeit auf uns übt: dem Eindrucke eines Nationaltanzes, bei welchem die Nation, der er zuzuschreiben wäre, lediglich eine vom Meister erträumte ist. Genug — Herr Seifriz hat einen für uns überzeugenden, plastischen Ton in seinen Gesängen getroffen, im Bilden des Schönen die Wahrheit berührt. Beweisen können wir das allerdings nicht — der Componist scheint es uns selbst bereits bewiesen zu haben. „Ein echtes Kunstwerk soll wie ein gesundes Naturproduct aus sich selbst beurtheilt werden" sagt Altvater Goethe, leider immer noch mit zu wenig Echo. — — — — — — — — — — — —

Hans von Bülow.

Friedrich Kiel.[1]

Erwiderung auf die Recension von Fr. Kiel's Variationen und Fuge Op. 17 in Nr. 2 der „N. Z. f. M." vom 10. Juli d. J.

[Neue Zeitschrift für Musik. Band 59, Nr. 12, den 18. Sept. 1863.]

Eine kunstwissenschaftliche Zeitung ist kein Moniteur: sie hat keine Decrete zu verkünden, die gesetzliche Kraft beanspruchen und außerhalb aller Discussion stehen. Im Gegentheil, sie ist berufen,

[1] Geb. 7. Oct. 1821 zu Puderbach bei Siegen, gest. 14. Sept. 1885 in Berlin. Hauptwerke: Requiem Op. 20, zweites Requiem Op. 80, eine Missa solemnis und das Oratorium „Christus". — Im Laufe des Jahres 1863 berichtet die „N. Z. f. M." über ein Concert in Leipzig, in welchem Bülow das hier besprochene Werk zu Gehör gebracht: „Kein Beweis ist jemals schlagender und vollständiger geführt worden, als ihn der Vortrag dieses Meisters auf dem Pianoforte lieferte." — Am letzten Clavierabend, den Bülow gegeben (Berlin, 4. Oct. 1892), stand Op. 17 von Kiel an der Spitze des Programms.

Debatten anzuregen, aus deren Reibung die Wahrheit gleich dem Funken hervorspringen könne. Namentlich dürfte dies im kunstrichterlichen Gebiete als ihre Aufgabe zu bezeichnen sein. Hier muß es verschiedene Instanzen geben: der productive Künstler muß appelliren können „a critico male informato ad melius informandum". Das pflegt nun ein wahrer Künstler selten zu thun: seine Leistungen bleiben, das, was über dieselben gedruckt wird, vergilbt; und somit tröstet er sich über widerfahrene Unbill und Härte und gewöhnt sich schließlich daran, die „Presse" im Allgemeinen und Besonderen zu verachten oder zu ignoriren.*

Das muß aber, soweit möglich, verhindert werden. Die „Kunstpresse" ist zunächst zur Belehrung der consumirenden Menschheit vorhanden und darf nicht noch tiefer in der Achtung der Gebildeten sinken, als sie Dank der blöden Masse, welche die Kunstfeuilletons sämmtlicher politischen Zeitungen und außerdem die Mehrzahl der musikalischen Journale in Beschlag genommen hat, bereits gesunken ist. Die Folge würde sein, daß sie aufhörte, ein Mittel zur Erreichung ästhetischer Zwecke darzustellen, sich zum Selbstzweck erhebend, der unzweideutigsten Speculation anheimfiele und finaliter einem ähnlichen Geschicke entgegeneilte wie die politische Presse, welcher über kurz oder lang schnödester Tod durch den Telegraphen droht.

Das Mittel nun der Debatte, der Discussion, scheint mir vorzüglich geeignet, die künstlerische Zeitungspresse in der allge-

* Um leicht mögliche Mißverständnisse zu vermeiden, bemerken wir, daß der Hr. Verf. hier nicht von der wahren, der höheren Kritik spricht. Er versteht darunter die der Vergessenheit anheimfallenden Feuilleton-Recensionen der verschiedenen Blätter. Die Kritiken der Meister auf litterarischem, musikalischem und artistischem Gebiete sind unsterblich und werden gelesen werden, wenn sehr viele der darin besprochenen Werke längst untergegangen sind.

Im Übrigen stimmen wir mit den oben ausgesprochenen Grundsätzen vollständig überein und haben z. B. in diesem Sinne schon öfter die Bemerkung gemacht: den Künstlern die Vertheidigung verbieten zu wollen, ihnen zuzumuthen, Alles über sich ergehen zu lassen, wie dies eine weit verbreitete Ansicht allerdings fordert, sei gerade so absurd, wie jener aus derselben Zeit und derselben Weltanschauung hervorgegangene Satz, daß Genies hungern müssen. Anmerk. d. Red. d. „N. Z. f. M.".

meinen Achtung zu erhöhen. Das einseitige Orakeln ist vollständig zwecklos, machtlos und eindruckslos. Die Talente, neue künstlerische Strömungen der Zeit historisch aufzufassen, fruchtbare Principien für die Praxis aus dieser historischen Auffassung zu entwickeln, sind selten; und selten ist wirklicher Anlaß vorhanden, sie zu verwerthen. Eine Musikzeitung kann nicht vom „Leitartikel" allein leben. Ihr tägliches Brod muß schließlich die Kritik aller künstlerischen Erscheinungen — hauptsächlich der Gegenwart sein, auf die sie einwirken, deren Leben sie in stetem Fluß erhalten will. Wie die wahre Philosophie, hat die wahre Kunstjournalistik vor Allem sich mit der Anschauung und Beurtheilung von Objecten zu beschäftigen, nicht mit zweideutigen oder mehrdeutigen Begriffen, die niemals etwas Reales erzeugt haben, es sei denn Sprachverwirrung. Ihren Stoff, den Stoff einer musikalischen Zeitung bilden vor Allem und zunächst die Musiker und die musikalischen Kunstwerke, also deren Kritik.*

Dieses zugegeben, wird man auch weiterhin nichts dagegen einzuwenden haben, wenn wir in der Kritik das monarchische Princip frondiren und ein oligarchisches, aristokratisches an seine Stelle gesetzt wissen wollen. Kein Einzelner hat für sich die künstlerische Wahrheit und Gerechtigkeit in Pacht. Der Recensent, der sachverständigste, der vorurtheilsfreieste, ohne mehr menschliche Schwächen zu haben als ein anderes Individuum, trägt die seinigen doch stets weit mehr zur Schau, bringt sie häufiger zu Markte. Der dem jeweiligen Zustande der Urtheilskraft eines Recensenten überantwortete Componist muß eine Controle verlangen können, es muß ihm das Appellationsrecht zustehen. Diese Forderung ist eine stillschweigende, aber darum nicht minder erfüllungsberechtigte. Die

* Sehr richtig, nur möchten wir uns die Bemerkung erlauben, daß die Kritik allein sehr bald in Willkür, in subjectives Meinen, in Principlosigkeit verfällt, wenn sie nicht durch die andere Seite, durch kunstwissenschaftliche Untersuchungen fortwährend in ihren Grundlagen mehr und mehr befestigt wird. Beide Seiten müssen demnach einander ergänzen. Wohin die Kritik allein führt, wenn sie nicht durch der Wissenschaft zustrebende Leitartikel gestützt wird, das hat die Geschichte derselben sattsam bewiesen.

Anmerk. d. Red. d. „N. Z. f. M.".

Mitarbeiter einer Musikzeitung hätten meiner Ansicht nach die Pflicht, jener Forderung, als einer vor Allem die Sache, nicht die Person angehenden, Genüge zu leisten. Hiermit will ich nun durchaus nicht die Einrichtung eines sogenannten Sprechsaals für Jedermann beantragen, dessen nichtsbedeutende Neutralität einem Verlags-Organe zukommen mag, aber nicht der von Robert Schumann begründeten Musikzeitung. Eine „faule" Neutralität ist ja durchaus nicht erforderlich für das Terrain künstlerischer Debatte.*

Ist ja die letztere erst dann möglich und nutzenbringend, wenn die Wortführer in derselben sich auf einem gemeinsamen Boden leitender Principien bewegen, also sich gegenseitig verstehen und verständigen können. In diesem Sinne glaube ich, daß der Vorschlag: Gegenkritiken, nicht blos ausnahmsweise zu toleriren, sondern sie in Anerkennung ihrer Zweckmäßigkeit grundsätzlich zuzulassen, sich gegenseitig sogar dazu aufzufordern, mancher Beipflichtung gewiß sein kann.

Obige Betrachtungen, welche mir im gegenwärtigen Falle die Feder in die Hand gedrückt, konnte ich nicht umhin, aufzuzeichnen und voranzuschicken, um meiner Gegenkritik den pathetisch polemischen Charakter zu benehmen, den ihr der Leser etwa andichten könnte. Ich trete weniger als Anwalt des Componisten Kiel auf, den ich gar nicht die Ehre habe, persönlich zu kennen, und der schwerlich das Amt des Vertheidigers einer Person übertragen würde, die durch ihren „neudeutschen" Ruf die classischeste „causa" in Gefahr zu bringen vermöchte. Vielmehr trete ich als Anwalt der „Neuen Zeitschrift für Musik" auf, in der Absicht, dieselbe von dem Vorwurfe zu befreien: ein Kunstwerk von außergewöhnlichem, bleibenden Werthe oberflächlich wegwerfend beurtheilt zu haben — eine Absicht, die ich durch eine Correctur der erwähnten unüberlegten Recension zu erreichen gedenke. Der Gegenstand verlohnt dieser Mühe, wenngleich er nur einen Umfang von etwa 21 Stichseiten aufzuweisen hat, und die Anonymität des Kritikers, den ich eines Anderen zu

* Streiten, außer unter Gleichgesinnten, sagt Fr. Rochlitz, sei ein durchaus erfolgloses Bemühen. Dagegen müssen die, welche in der Hauptsache auf demselben Standpunkt stehen, nach Verständigung streben.

Anmerk. d. Red. d. „N. Z. f. M.".

belehren wünsche, erleichtert mir die Aufgabe. Derselbe — mir persönlich wie dem Namen nach unbekannt — zeichnet mit der Chiffre 8; ich habe seiner ziemlich thätigen Feder bisher des öfteren Beifall und Zustimmung zollen können, so daß ich glaube, unsere beiderseitigen künstlerischen Glaubensbekenntnisse werden im Allgemeinen nicht wesentlich von einander differiren.

Desto unangenehmer hat mich der ganze „Ton" berührt, in welchem die Besprechung des Kiel'schen Werkes gehalten ist. Alles, was dieser Componist bisher der Öffentlichkeit übergeben hat, ist nur geeignet gewesen, ihm die Hochachtung und Sympathie der Gebildeten zu erwerben. Er hat vollen Anspruch darauf, von vornherein mit dem, einem Meister geziemenden Respect behandelt zu werden. Wo ihm dieser versagt wird, ist eine Lücke in der Kenntniß der Musiklitteratur der Gegenwart anzunehmen und der Rath, selbige baldigst auszufüllen, am Platze. Kiel hat mit Arbeiten debütirt, die eine solche Reife des Geistes, einen so seltenen Fonds von Wissen und Können offenbaren, daß die Unbekanntschaft mit denselben nur einem Dilettanten zu verzeihen ist. Seine Präludien und Fugen, seine Canons für das Clavier haben ihn sofort in die erste Reihe der bedeutendsten Contrapunktisten gestellt. Der vorzüglichste Schüler des großen Rechenmeisters Dehn zeigt sich darin nicht minder als der würdigste Schüler der nicht ganz unbekannten Tondichter Bach und Beethoven. Frei von jeder Manier — Kiel ist weder Mendelssohnianer noch Schumannianer, noch überhaupt ein „ianer" — verfolgt er seitdem seinen künstlerischen Entwicklungsgang, lediglich gestützt auf diejenige Tradition, welche die Grundlage aller musikalischen Zukunft bleiben wird. Hätte er eine Manier, vermuthlich wäre er gleich Brahms und Genossen rascher zu einer ähnlichen Berühmtheit emporgestiegen. Er hat es aber vorgezogen, sich in „Eigenschaften" auszubilden, statt in „Eigenheiten". Das ist kein Grund, ihm leichtfertig die künstlerische Individualität abzusprechen, die sich bei ihm nicht weniger stark als bei anderen hervorragenden Componistenpersönlichkeiten, nur in weniger subjectiv markirter Weise geltend macht. Wir müssen uns hüten, mit gewissen zweideutigen Begriffen wie „innerlich", „subjectiv", „originell" unbedacht einseitig in unseren

Urtheilen zu operiren. Durch Robert Schumann — wohlgemerkt, ohne dieses Meisters Schuld —, mehr noch durch einige seiner Schüler, die ihm den posthumen Fluch eines Vergrößerungsspiegels seiner Schattenseiten gebracht, sind wir verführt worden, gewisse Postulate an eine sogenannte „Individualität“ zu stellen, deren absolute und normale Geltung geleugnet werden muß. Ebenso bedenklich verfahren wir zuweilen mit dem Worte „Tüchtigkeit“, bei dem wir im üblen Sinne an die Capellmeistermusik, an Hiller und die drei Lachner zu denken uns gewöhnt haben. Nein, es gibt eine Tüchtigkeit im edlen Sinne, im Schönen, im Nicht-Epigonenhaften; und diese Tüchtigkeit hat in der Gegenwart ihre Repräsentanten an einem Kiel, einem Raff, der mit Ersterem in die Palme contrapunktischer Meisterschaft sich theilen darf.

Es würde mich zu weit führen, wollte ich mich hier auf das ganze bisherige künstlerische „curriculum vitae“ Kiel's einlassen. Doch bin ich genöthigt, auf einige seiner Hauptwerke hinzuweisen, da es künstlerische Pflicht ist, ihm die gebührende Stellung in der öffentlichen Meinung schaffen zu helfen. Ich nenne zuvörderst sein großes „Requiem“. Dieses Werk hat bei Gelegenheit seiner Aufführung in Leipzig vergangenen Winter leider auch in diesen Blättern eine beklagenswerth leichtsinnige Aburtheilung erfahren, gegen die ich Protest einlege, und welche jeder gewissenhafte Musiker sich aus einem fleißigen Studium der Partitur berichtigen mag.

Fern sei von mir, eine Überschätzung desselben octroyiren zu wollen, indem ich es etwa schlechthin den Requiems Mozart's, Cherubini's, noch weniger Berlioz' an die Seite stellte. Einzelne Theile aber desselben, wie der prachtvolle Introitus, das herrliche Agnus, enthalten wahrhaftig mehr wirkliche Kirchenmusik, als sämmtliche Salonoratorien der jüngsten Vergangenheit.

Von dem, was Kiel in dem ihm vielleicht am meisten convenirenden Gebiete der Kammermusik geleistet hat, bilde man sich gefälligst einen richtigen Begriff durch das Studium seiner beiden Claviertrios, vor Allem durch die meisterliche Sonate für Clavier und Geige in D moll. Diese letztere ist ein wahres unicum, ein Beethoven redivivus, das mit vollständigster Täuschung aller Sachverständigen (ich spreche das große Wort sehr gelassen aus)

der mittleren Periode Beethoven's hätte untergeschoben werden können. Mag man einwenden, „das sei wahrlich nicht die höchste Aufgabe der Gegenwartsmusik, Beethoven zu copiren" — ich gebe das zu — aber so Beethoven zu copiren, wie es Kiel (nicht eine einzige annähernde Spur von Plagiat ist nachzuweisen) gethan, dazu befähigt nur der Geist, niemals blos die Technik, und wäre es die „fabelhafteste".

Kiel hat hier etwas zu Stande gebracht, wonach das in seiner tantalischen Prätension tragische Ringen eines Brahms, [eines] Joachim niemals wird langen können. Es ist ein so gelungenes Meisterstück wie — in ganz anderer Weise freilich — das Mendelssohn'sche Violinconcert, das bekanntlich vordem so viele Geigenkünstler und Componisten „selbst immer zu schreiben wünschten und hofften". Lasciate speranza, ihr praktischen Beethovenkoraxe, ihr werdet's Herrn Kiel nicht gleich thun.

Der erste Schritt meiner Polemik ist insofern nun gethan, als ich meinem erwählten Gegner die Hauptquellen nachgewiesen, aus denen er eine, jedenfalls — ich habe dieses ehrende Zutrauen zu ihm — genußvolle Belehrung über den Meister in Rede schöpfen kann, und damit die Veranlassung, sein Urtheil über Op. 17 durch eine erneuerte gründliche Kenntnißnahme desselben zu reformiren. Gerade dieses Op. 17 ist mir stets besonders sympathisch erschienen; seit lange habe ich dasselbe in mein Repertoire als Pianist aufgenommen und nur deßhalb mit dem öffentlichen Vortrage gezögert, weil ich mir eine, den Intentionen des Componisten künstlerisch ganz entsprechende Interpretation noch nicht zutraute. In der künftigen Saison werde ich meine Absicht ausführen und dadurch vielleicht die wirksamste Propaganda dafür unternehmen können. Denn dasselbe verlangt vor allem gehört zu werden, und das ist, wie aus dem Vorangehenden wohl einleuchtet, mit einigen Schwierigkeiten verknüpft. A vista zu spielen vermag's nur Franz Liszt.

Das ist gerade einer der Specialvorzüge Kiel's, daß er, trotz des Vorwiegens der „gelehrten" Seite seines Schaffens, niemals Augenmusik liefert; daß sein Contrapunkt stets wohlklingt und zwar überraschend wohlklingt, also kein papierner, sondern ein realer ist. Die Krittelei des Herrn „8", welcher in der Schlußfuge

„polyphone Schreibweise" vermißt, ist wahrhaftig kleinlich und beinahe so reactionär, daß sie dem Scharfsinne eines Berliner Recensenten anstehen würde. Die Fuge ist allerdings nur drei-, häufig sogar nur zweistimmig gehalten und enthält sehr freie Zwischensätze; aber soll denn jede „Fuge" nach dem Muster des „wohltemperirten Claviers" zugeschnitten sein, nach der Cis moll- und B moll-Fuge? Hier — fühlen wir keinen gemeinsamen Boden mehr mit einander. Ich halte die großen Clavierfugen Op. 53 von Rubinstein für Musterarbeiten und auch für moderne Muster-Clavierfugen; mein Gegner wahrscheinlich nicht. Dagegen halte ich mir die Clavierfugen aus dem Gradus ad Parnassum von Clementi möglichst vom Leibe und auch meinen Schülern, die sich wohl dabei befinden. Daß man den „zweistimmigen" Satz nicht zur Polyphonie rechnet, ist uns neu. Gerade ein strenger, zweistimmiger Satz ist höchst schwierig so zu schreiben, daß er voll, blühend und interessant klingt. Kiel hat in seinen zweistimmigen Claviercanons und in der 15. Variation seines Op. 17 wahrhaft herrliche Meisterstücke geliefert von schwungvollem Charakter, fließender Melodie und dabei einem Reichthum an neuen, kühnen Harmoniefolgen, daß er seine Vorgänger Clementi und Klengel dadurch gänzlich in den Schatten gestellt hat. Macht's nach!

Mein Gegner nennt Kiel's Variationen „vorwiegend formalistisch", „monoton", „jedes irgendwie bedeutenden Inhaltes entbehrend", findet das „Thema physiognomielos", die Variationen freien Styls (die er homophon nennt) „gefühlstrocken" und den Claviersatz in denselben „klanglos". Auf letzteren Vorwurf kann ich nicht mit der Feder antworten, vielleicht gelingt mir's am Flügel. Einige der anderen Ausstellungen betreffen „Geschmackssachen", über welche bekanntlich nur sehr eingeschränkt zu streiten ist. Ich kann da weiter nichts thun, — da „das Schöne sich mathematisch nicht beweisen läßt", — als ein contradictorisches Urtheil entgegensetzen und Dritten die Entscheidung ad libitum anheimstellen. Es würde mich zu weit führen, eine Abhandlung über die Variationenform zu schreiben und etwa gewisse Regeln aufzustellen, wie ein Musterthema beschaffen sein müsse. Dergleichen riecht nach ästhetischem Zunftzwang, der mir, vielleicht auch meinem Gegner, verhaßt ist. Meiner

Überzeugung nach sind die ersten acht, resp. sechzehn Tacte einer Composition nur in sehr bedingter Weise entscheidend über den Werth des Ganzen. Form und Inhalt sind in der Musik nie zu trennen; das Motiv allein repräsentirt aber noch nicht den Inhalt. In Kiel's Variationen ist das Thema allerdings mehr einem Rahmen vergleichbar, in welchem successive die Variationen mannigfaltige Stimmungsbilder entrollen. „Rahmen" ist eigentlich nicht der richtige Ausdruck; aber wenn man über Musik spricht und schreibt, ist man stets zu sehr uneigentlichen Analogons gezwungen. Beethoven's Op. 34 gibt allerdings ein für sich abgerundetes Lied, das keiner weiteren Veränderung oder Fortführung bedürfte. Zu welchen außergewöhnlichen Hilfsmitteln hat er aber deßhalb nicht auch bei den einzelnen Variationen schreiten müssen? In jeder gibt's eine neue Tonart (Thema Fdur; Variationen in D, B, G, Es, Cmoll), eine neue Tactart, ein anderes Zeitmaß. Genug hierüber; es bedarf keines Beweises, daß hier keine ein für alle Mal gültige Norm aufgestellt werden kann. Nur die Möglichkeit eines solchen Versuchs bringt mich zum Gähnen. Das Thema von Kiel ist durchaus nicht monoton (der erste Abschnitt des zweiten Theils gibt eine sehr glückliche, in der Folge trefflich und vielseitig ausgebeutete Diversion), übrigens durchweg edel und im höchsten Grade auf die Folge spannend, wodurch es eben seine specielle Zweckmäßigkeit zu „Veränderungen" darlegt. Der Vorwurf der „Monotonie" könnte sich höchstens betreffs der Tonart geltend machen — für mich persönlich allerdings nicht —; denn nach einem intimeren Einleben entwickeln sich mir, ihrem Charakter nach, die Variationen durchaus als organisch sich aneinanderreihend und bilden reiche Contraste genug. Ob ein Stück ohne erhebliche Störung ausbleiben könnte, oder vielleicht ein Paar — wer mag darüber bei Variationen ein maßgebendes Urtheil fällen? Da scheint mir doch der Tondichter der beste Richter zu sein. Ich vermisse meinestheils durchaus nicht den sinnlichen Reiz eines Tonartenrelais. Das Fmoll erdrückt mich nicht; die drei Fdur-Variationen (Nr. 6, 7, 8) und die zur Fuge überleitende Desdur-Variation Nr. 18 genügen meinem Bedürfniß nach Abwechslung, zumal, da mir das Thema ein auch äußerlich möglichst einheitliches Gepräge des Ganzen zu

erheischen scheint. Ich befinde mich hierin im Einklang mit dem Componisten, der, meines Bedünkens sehr logisch, nach der letzten Dur-Variation das Thema mit imitatorischem Schmucke bekleidet, wieder anschlägt, [um] die „Hauptperson“ der Scene nicht aus den Augen kommen zu lassen.

Herr „8“ hält dem Kiel'schen Werke die Arbeiten Schumann's, Volkmann's, Brahms' als wahrhaftere Kunstwerke entgegen. Mit den Musikgebildeten meiner Zeit schwärme ich für Schumann's Op. 13, cultivire ich stets mit Vergnügen Volkmann's mir gewidmete Händel-Variationen und stehe ich nicht an, Brahms' Fismoll- und Bdur-Variationen (Themen von Schumann und Händel) für dessen gediegenste Leistung zu erklären. Auch erblicke ich in den ebengenannten Schöpfungen nach mancher Richtung hin Qualitäten, die in Kiel's Op. 17 zufällig nicht in eben dem Maße glänzen. Dafür entschädigt er mich durch eine Form, die vollendet, Beethoven'sch, also etwas mehr als bloße „Form“ genannt werden muß; — eine Form, die ich in den vorangeführten Variationenheften vermisse, ohne darüber zu trauern, weil die Befriedigung meiner Phantasie so reichhaltig dabei ausfällt. Diese schöne Form haben dagegen auch Mendelssohn's Variations sérieuses. Aber wem wird deren Inhalt nicht im Gegensatz zu dem modernen Geiste von Kiel's Op. 17 veraltet erscheinen? Ich kenne nur ein Werk der neueren Zeit, das dem Kiel'schen an die Seite gesetzt werden dürfte, trotz oder vielmehr wegen derselben Vorzüge in ganz anderem Ideenkreise: das sind Raff's „Metamorphosen“ Op. 74, Nr. 3.

Ich weiß nicht, ob man meiner Gegenkritik eine einseitig „negative“ Haltung wird vorwerfen können. Ich empfinde aber Abneigung gegen Musikbeschreibung. Anstatt mich auf metaphysisches Wolkengebiet zu verirren durch programmistische Eindichtungen in Kiel's Op. 17, habe ich es vorgezogen, den musikgebildeten Leser zu einer gründlichen Beachtung dieses Meisters anzuregen, der unter Anderem den Vortheil und — wenn man die reactionären Musikzeitungen in Betracht zieht — auch den Nachtheil genießt, keiner Clique anzugehören, und würde mich sehr freuen, wenn mir dieses gelungen sein sollte.

Hans v. Bülow.

Eduard Fischel.[1]

Zum Gedächtnisse eines Freundes.

Ein Stück musikalischer Zeitgeschichte.

[Neue Zeitschrift für Musik. Band 59, Nr. 13, den 25. September 1863.]

Am 8. Juli d. J. empfing Berlin durch den Telegraphen eine allgemein erschütternde Trauerkunde. Einer der angesehensten preußischen Publicisten, eine in allen Kreisen der Hauptstadt, welche an dem intellectuellen Leben Theil haben, gleich hochgeschätzte und beliebte Persönlichkeit, der Dr. jur. Eduard Fischel hatte wenig Tage nach seiner Ankunft in Paris, wohin er sich begeben, Stoff zu einem größeren staatswissenschaftlichen Werke zu sammeln, in der Vollkraft seiner Mannesjugend und seiner ebenso umfassenden als bedeutsam einflußreichen Thätigkeit, ein wahrhaft tragisches Ende genommen. Das Entsetzliche seines gewaltsamen Todes wurde kaum gemildert durch die später erfolgende Ergänzungsnachricht, daß derselbe augenblicklich erfolgt und dem Unglückseligen somit die Hölle des Bewußtseins der Vernichtung erspart habe: beim Aussteigen aus einem Fiaker auf einem der Hauptpunkte des öffentlichen Verkehrs wurde er von den Rädern eines Omnibus, der ihm unbemerkt aus einer Straßeneinbiegung vorüberrollte, rücklings ergriffen und zermalmt. Furchtbar war der Eindruck einer Begebenheit, die uns auf so brutale Weise die Schutzlosigkeit der individuellen Existenz demonstrirte. Repräsentant der Wissenschaft, ein nicht blos hervorragender, sondern gefeierter und durch die anerkannte Tüchtigkeit seiner bisherigen Leistungen noch glänzendere für die Zukunft verheißender, verbürgender Schriftsteller — plötzlich hinweggemäht von der unerbittlichen Sense, aus der Welt gestrichen wie die werthloseste Fabrikwaare der Natur, vom Zufall zerdrückt wie ein Insect! Größer war die Klage, tiefer und anhaltender wird die Trauer bleiben seiner Bewunderer und Freunde — und

[1] Geb. in Danzig 1826, gest. in Paris 1863. Hauptschriften: „Despoten als Revolutionäre“ (Berlin 1859), „Preußens Aufgaben in Deutschland“ (1859), „Gallischer Judaskuß“ (1860), „Männer und Maßregeln“ (1861), „Die] Verfassung Englands“ (1862, zweite Auflage 1864).

zu diesen zählte gewissermaßen Jeder, der mit dem ehrenhaften, gemüthvollen Charakter einmal bekannt wurde — über den unverschmerzbaren Verlust, über die unersetzliche Lücke, die ihnen aus der furchtbaren Begebenheit erwachsen ist! Das Aufsehen, welches dieselbe nicht blos im Vaterlande erregte, wird vermuthlich auch bis zu den Lesern dieser Blätter sich verpflanzt haben, und ist von denjenigen, welche dem politischen Tagesleben Aufmerksamkeit gewährt, anzunehmen, daß ihnen die Hauptleistungen meines verewigten Freundes wenigstens dem Namen nach bekannt sind.

Unbekannt ist es ihnen aber jedenfalls bisher gewesen, daß das Organ der „Zukunftsmusik" der wunderbar vielseitigen Feder des Koryphäen der politischen Fortschrittspartei einzelne werthvolle Beiträge verdankt, die er demselben auf meine Anregung zu verschiedenen Zeiten, ohne seinen Namen zu zeichnen, geliefert hat. Vielleicht dürfte ihnen nach dieser Eröffnung meine Absicht, Eduard Fischel in diesen Blättern ein herzliches Nachwort zu widmen, nicht ungerechtfertigt erscheinen. Es liegt mir fern, die Bedeutung seiner musikalischen Parerga mit makroskopischer Freundespietät übertreiben zu wollen, wiewohl der berühmte Name des Verfassers auf dem Gebiete der Staatswissenschaft und Politik seine Excursionen auf das musikalische Terrain in ein desto helleres Licht stellt, ihnen ein allgemeineres, ich möchte sagen, kulturhistorisches, und durch den Umstand, daß er, ohne Musiker von Fach zu sein, die Kenntnisse eines solchen besaß, sehr eigenthümliches Gepräge verleiht. Dennoch bin ich in dem Falle, die Nachsicht des Lesers im Voraus dafür in Anspruch zu nehmen, daß mich der Rückblick auf die sporadische Mitarbeiterschaft meines verstorbenen Freundes zu scheinbaren Abschweifungen auf Privatbeziehungen verleiten wird, von denen ich, da meine eigene Person dabei zur Sprache kommen muß, nicht die Unbescheidenheit haben kann, anzunehmen, daß sie von unbedingtem Interesse seien.

Meine Bekanntschaft mit Eduard Fischel datirt vom Herbst 1849, wo ich die Leipziger mit der Berliner Universität vertauschte, um Jura weiter zu hören und nach Jahresfrist zu der Erkenntniß zu kommen, daß ich für die Rechtswissenschaft nichts tauge. Das Erscheinen von Richard Wagner's Schriften war gerade im

besten, böseste Saat für seine Zukunft streuenden Gange. Ich verschlang sie mit gieriger Hast; die an ihnen entzündete Begeisterung verlangte nach Mittheilung, wollte sich an gleicher Begeisterung in anderen Köpfen wenigstens erlaben, womöglich durch deren Contact noch steigern. Unablässig durchstöberte ich alle erdenklichen Zeitungsfeuilletons — in Ermangelung von Musikerbekanntschaften — um zu sehen, welche Aufnahme die „Priester" der Presse (mein jugendlicher Enthusiasmus ging bis zum Glauben an das Priesterthum) dem großen „Kunstphilosophen" und seinen genialen „Umsturztheorien" in ihren Organen bereitet, welche Altäre sie ihm in ihren Tempeln errichtet. Grenzenlos wuchs meine Entrüstung empor, als ich nirgends eine Spur der Erwähnung dessen fand, was mir für die ganze Menschheit heiliger und wichtiger, sogar „zeitgemäßer" erschien, als alle politischen und socialen Fragen, als alle Verfassungsbrauerei und Kammerspielerei der Welt. Muthig griff ich selbst zur Feder und schrieb Artikel über „Kunst und Revolution" und „das Kunstwerk der Zukunft". Aber wohin damit, wo Obdach dafür finden? Nach einigen vergeblichen Versuchen, mein Manuscript bei der liberalen Presse unterzubringen — an die Pforten der conservativen zu klopfen, schien mir nicht gerathen — führte mich endlich mein Geschick in das Bureau einer radicalen Zeitung[1]. Der Redacteur war abwesend: ich erkannte im Arbeitszimmer zwei Commilitonen wieder, an denen ich in den Collegien häufig vorbeigegangen war. Ich trug ihnen mein Anliegen vor; sie schienen sich dafür zu interessiren, sie hatten mit den Wagner'schen Schriften bereits eine, wenn auch nur flüchtige Bekanntschaft gemacht, sprachen mit Respect davon und übernahmen die Verantwortung, meine Arbeit in die nächsten Nummern der Zeitung einzurücken. Der eine dieser beiden Studenten und freiwilligen Zeitungsschreiber war der talentvolle, neuerer Zeit so beliebt gewordene Volksromanschriftsteller Adolf Mützelburg, der andere Eduard Fischel. Ausführliches Gespräch bahnte nähere Bekanntschaft an, aus der sich allmählich ein festes Freundschaftsverhältniß zwischen uns Dreien entwickelte, das der Zeit getrotzt hat, bis das

[1] „Demokratische Zeitung". Vergl. S. 3.

fatalistische Datum des 7. Juli unserem geistigen Bunde den Einen entriß. Mit Freuden nahm ich Fischel's, der bereits damals durch seine geistvollen Leitartikel eine Hauptrolle spielte, Vorschlag an, mich in der Qualität eines musikalischen Berichterstatters der Residenz (natürlich ohne Honorar und ohne Freibillet zu Concert oder Theater) an der Wagner-freundlichen Zeitung zu betheiligen. Ich befinde mich in der glücklichen Lage, nichts von dem, was ich damals geschrieben, dem Inhalte nach zurückzunehmen zu haben, wiewohl mir meine rücksichtslosen Expectorationen sechs Jahre später noch empfindliche Nachtheile in meinem Berliner Künstlerleben zugefügt. Die bittere Feindschaft, mit welcher das „selige Kind" Ludwig Rellstab mich und meine Richtung bis an sein Ende beehrt und welche er nach demselben dem zahlreichen Schwarm seiner moralisch jedenfalls tiefer stehenden Geistesdescendenten vermacht hat, basirt auf einer beißenden Satyre, welche ich ihm im Februar 1850 zugeschleudert[1]. Eduard Fischel, in dem ich bald den eingefleischten Musikenthusiasten erkannte, gesellte sich, mit meinen Grundsätzen sympathisirend, immer häufiger zu mir. Wir besuchten zusammen die Concerte und das Opernhaus, wo wir uns gegenseitig über unsere schlechten Plätze im dritten oder vierten Range durch regen Austausch unserer Schwärmereien trösteten. Mit Vergnügen erfüllte ich Fischel's Wunsch, ihm Unterricht im Generalbaß zu ertheilen, wogegen er seinerseits mir etwas Englisch beizubringen sich bemühte.

Ich dränge das Überströmen meiner Erinnerungen zurück, nur das Wesentliche meiner Beziehungen zu dem Freunde erwähnend, dessen eminente Entwicklung mich später mit so freudigem Stolze auf unser Band erfüllen sollte. Im Herbste 1850 trennten wir uns, als ich Berlin verließ, meine musikalische Laufbahn unter Richard Wagner's Schutze in Zürich anzutreten. Unser brieflicher Verkehr erlahmte aber nicht. Eduard Fischel pflegte mich auf meine Bitte stets reichlich mit Mittheilungen aus dem musikalischen Treiben Berlins zu versorgen, die ich so geistvoll, sachkundig und interessant fand, daß ich ihn von Weimar aus aufforderte, doch als Correspondent für die „Neue Zeitschrift für Musik" ein-

[1] Bis jetzt ist es nicht gelungen, sie aufzufinden.

zutreten. Bereitwillig kam er dieser Aufforderung nach, als der geehrte Herr Redacteur sich damit einverstanden erklärt hatte. Im 55. Bande (zweite Hälfte des Jahrgangs 1861) Nr. 20 und 24 sind Berliner Musikberichte von Eduard Fischel enthalten. Eine augenblickliche Lücke meiner Bibliothek verhindert mich, spätere namhaft zu machen. Aber schon die erwähnten Briefe genügen vollkommen, das hervorragende Talent des Autors, die Gediegenheit seines Urtheils, die Tiefe seiner künstlerischen Anschauungen und Eindrücke zu kennzeichnen. Das sind Muster von Correspondenzen für eine Musikzeitung, wie sie nur leider sehr selten geboten werden. Ich habe mich wahrhaft erquickt, als ich sie von Neuem durchlas, und bürge dafür, daß noch heute jeder Leser sich an dem geistvollen Inhalte, an der treffenden Präcision des Ausdrucks, an der aus beiden hervorleuchtenden tiefen Redlichkeit der Gesinnung erfrischen werde.

In noch höherem Grade treten diese trefflichen Eigenschaften an einer umfangreicheren Probe seiner Mitarbeiterschaft für die „Neue Zeitschrift" hervor, an der Reihe von Artikeln, welche er dem werthvollen Buche des Herrn Professor Marx über Beethoven's Leben und Schaffen im 50. Bande (Nr. 3, 11 und 16) widmete [1859]. Welch' inniges Verständniß des großen Heros, welch' gründliches Studium, welch' scharfes Resümiren des Ganzen, wie Herausheben des bedeutsamsten Einzelnen, betreffs der werthvollen Arbeit des Biographen, leuchtet aus diesen Aufsätzen hervor! Wie pikant und schlagend sind darin die polemischen Ausfälle gegen den Vandalen aus Nischni-Nowgorod, Ulibischeff — wie anregend in jeder Beziehung die Ergießungen seines hellen Kopfes, seiner reichen Phantasie über das neue Testament, die letzten Werke Beethoven's! Und so prätensionslos dabei gehalten! Hoch würde der Beruf des Kritikers im Ansehen steigen, wenn solche Musterabhandlungen häufiger in unseren kunstwissenschaftlichen Organen auftauchen möchten, wenn die Hand des Recensenten nicht die Feder ergriffe, bevor er sich zum Bewußtsein gebracht, wie ein Goethe, ein Schumann im Litterarischen und Musikalischen die Praxis des Journalisten aufgefaßt! Fischel's ungewöhnlich vielseitige Bildung und Belesenheit zeigte ihm den richtigen Weg, der Anderen wieder zum Vorbilde dienen möge.

Das nämliche Jahr 1859 führte in dem Berliner Musikleben zwei Data herbei, denen ein nicht blos locales, sondern, wie die Erfahrung gezeigt, allgemeineres, zeitgeschichtliches Interesse zugesprochen werden kann. Eduard Fischel's Anhänglichkeit an meine Person oder vielmehr an die Sache, in deren Verfechtung meine Person ihre Lebensaufgabe sieht, hat sich dabei mit so thätiger Treue bewährt, daß meine dankbare Erinnerung an seine sachlichen Freundschaftsdienste sich wohl in öffentlicher Erwähnung derselben Ausdruck schaffen darf. Ich kann es dabei nicht umgehen, in einen gewissen persönlichen Memoiren-Ton zu verfallen, werde mich jedoch nur auf das Unerläßlichste beschränken. Ich habe mein Orchesterconcert vom 14. Januar 1859 als das erste dieser Ereignisse zu bezeichnen. Der stattgehabte Vorfall ist bekannt. Ich habe beharrlich bisher geschwiegen, glaube aber vom allgemeinen Billigkeitsgefühl autorisirt zu sein, dieses Schweigen einmal zu brechen. Mit der Hinausweisung mir persönlich als Inhaber von Freikarten bekannter Insultatoren nach der Aufführung von Franz Liszt's „Idealen" habe ich in selbstvergessender Aufwallung eine Vasallenpflicht gegen meinen hohen Meister erfüllt, die ich mit kaltem Blute gegen jeden anderen großen Tondichter erfüllt haben würde — ich sage nicht, in der gleichen Weise nochmals erfüllen würde, weil dergleichen Auftritte sich nicht wiederholen. Mit unerschüttertem Gleichmuth habe ich mich in die Consequenzen meines Benehmens gefügt. Denn die „Beleidigung" Seiner delicaten Majestät des Pöbels aller Gesellschaftsclassen rächte sich wochenlang in sämmtlichen Organen der Journalistik durch Schmähungen unerhörtester Art — jedes Wort ein Hufschlag. Kein einziger unter der Zahl der mir persönlich sonst nicht abholden localen Kunstgenossen hatte den Muth, nur mit einer Silbe meine Vertheidigung zu übernehmen; mit zwei oder drei vereinzelten Ausnahmen mieden sie mich fortan wie einen Pestkranken, wie einen »aqua et igni interdictus«. Ein Concert des königl. Domchors, dem ich meine Mitwirkung zugesagt, erzielte durch das Gerücht, man werde in selbigem eine Execution an mir vollziehen, ein ausverkauftes Haus.

Da fand ich an denselben beiden Männern, meinen Commilitonen vom Jahre 1849, an Adolf Mützelburg und Eduard

Fischel, denselben Beistand, dieselbe thätige Theilnahme, die sie mir bereits vor einem Decennium in meinen Bestrebungen der Propaganda für die Wagner'schen Ideen gezollt hatten. Der erstere erfreute und verpflichtete mich durch die Zusendung des ersten Exemplars einer Broschüre, der ich nicht nur ihrer beredten Wärme, ihrer klaren Darstellung wegen, einen mehr als ephemeren Werth beilege, sondern hauptsächlich deßhalb, weil ihr Inhalt Fragen so universellen Charakters ventilirt, daß von ihrer directen Beziehung auf meine Person gänzlich abstrahirt werden kann[1]. Eduard Fischel war es „durch seine Verbindung mit der Presse" gelungen, das »audiatur et altera pars« in einigen Hauptblättern durch tact- und maßvolle Repliken auf die heftigsten der zahllosen Invectiven zu meinen Gunsten in Anwendung zu bringen. Später hat er mir gestanden, daß der Haß der Presse gegen meine Person die achtungsvolle Rücksicht, an welche er von Seiten der Redactionen, seines schriftstellerischen Talentes wegen, gewohnt war, dermaßen neutralisirt habe, daß seine Vertheidigungsversuche nur als bezahlte Inserate aufgenommen worden wären.

Das zweite Ereigniß der Wintersaison, dem gegenüber ich das erstgenannte nur als einen Vorfall bezeichnen kann, war die Aufführung von Wagner's „Lohengrin". Wer die terroristischen Verdammungsdecrete hervorsucht, mit welchen die angestellten Pamphletisten der Berliner Kunstkritik dieses Werk begrüßten — d. h. in

[1] Die Broschüre heißt: „Hans von Bülow und die Berliner Kritik" (Berlin 1859, bei Röhring) und beginnt folgendermaßen: „Die musikalische Welt Berlins, und selbst ein Theil des größeren Publikums, ist in eine gewisse Aufregung versetzt. Herr von Bülow hatte die Kühnheit, am Schlusse der Aufführung der symphonischen Dichtung „Die Ideale" von Franz Liszt, den zischenden Theil des Publikums — und zwar den bei weitem kleineren — mit den Worten anzureden: ‚Ich bitte die Herren Zischer, den Saal zu verlassen; es ist in diesen Räumen nicht üblich, zu zischen.' Das Publikum nahm diese Äußerung ruhig hin, der Saal wurde anscheinend nicht leerer, und die folgenden Musikstücke ernteten großen, in den Räumen der Sing-Academie unerhörten Beifall. Ein Zischen wurde später nicht mehr gehört. Wenn also die Unzufriedenen wirklich den Saal verlassen hatten, so waren sie in einer kaum zu erwähnenden Minorität gewesen. Begreiflicher Weise hat jedoch dieser Vorfall die lebhafteste Sensation hervorgerufen."

den tiefsten Koth zu treten suchten — wird dem gesunden Proteste, welchen die ästhetische Intelligenz des Berliner Publikums durch fortwährend gesteigerten Besuch und ausdauernd andächtige Theilnahme [an] den Aufführungen der herrlichen Schöpfung [ihnen] entgegensetzte, seine Anerkennung nicht versagen. Aber diese Reaction war anfangs nicht vorauszusehen. Meine persönliche Empörung über die Mißhandlung des Genius wurde um so mehr gesteigert, als z. B. die „Nationalzeitung" den Abdruck der schönen Skizze Adolf Stahr's in seinem „Weimar und Jena" über die von einer Aufführung des Lohengrin unter Liszt's Leitung empfangenen Eindrücke rund verweigerte, ihre Spalten demjenigen Mitarbeiter verschloß, dessen hochgeachteter Name wesentlich ihren Ruf und ihre Verbreitung gründen geholfen hatte.

Eduard Fischel bot mir seine Dienste an, erschien also wieder als Freund »in angustis«. Auf meine Anregung schrieb er die Broschüre: „Wagner's Lohengrin und die Kritik der Tagespresse", von einem Gegenwartsmusiker.

Dieses kleine Kunstwerk ästhetischer Polemik verdient, als ein geistsprühendes, mit den treffendsten Analogien aus der Kunstculturgeschichte vergangener Epochen geschmücktes Denkmal einer leider noch unvollständig überwundenen Gegenwart, wohl aus der Dunkelheit hervorgezogen zu werden. [Carl Möhring, Berlin.]

Die vorangegangenen Mittheilungen, aus denen die Bedeutung des Geschiedenen nicht sowohl als eines für mich unendlich werthvollen, sondern als eines seltenen Freundes der Tonkunst überhaupt, speciell eines eifrigen Förderers unserer Richtung hervorgeht — bedürfen zu ihrer Vervollständigung wohl kaum des Zusatzes, daß derselbe im Clavierspiel zu den geübteren Dilettanten zählte, daß er in einer häufig mit Interesse von mir durchstöberten musikalischen Bibliothek, die er sich auf antiquarischem Wege erworben (er war von Haus aus vermögenslos), die meisten seiner Mußestunden verlebte. Er improvisirte gern und zuweilen sehr witzig, wenn er z. B. die Manieren eines Zopfcomponisten parodiren wollte. Sein merkwürdiges Gedächtniß im Bibliographischen der Musiklitteratur hat mich des Öfteren staunen gemacht. Nicht blos Geburts- und Sterbetag jedes großen Meisters, auch die chronologische Folge seiner Hauptwerke war ihm gegenwärtig. In der Malerei wußte er

gleichen Bescheid; und dieses Wissen war kein todtes, trocknes, es erstreckte sich auf die kleinsten Details ästhetischer Anschauung von Styl und Colorit. Daß er ein begeisterter Anhänger Franz Liszt's gewesen, wird Niemand zu erfahren wundern. Der Drang, den Meister und sein Wirken persönlich kennen zu lernen, bestimmte ihn — im Jahre 1858, wenn ich nicht irre — zu einer Wallfahrt nach Weimar, von der er überglücklich über die ihm gewordene Aufnahme zurückkehrte.

Die Aufgabe, die ich für gegenwärtige Blätter mir stellen konnte, wäre hiermit erschöpft. Ich kann dem unglücklich-glücklich geschiedenen Freunde (denn sein Dasein war in dem Augenblicke, als ihn jäher Tod dahinraffte, materiell ein sorgenfreies, in seiner vielseitigen Thätigkeit und deren glänzend ehrenvollen Resultaten volle Befriedigung findendes) begreiflicherweise an dieser Stelle nur einen sehr fragmentarischen Nekrolog setzen. Der Publicist, der Rechtsgelehrte, der Geschichtschreiber Eduard Fischel harrt anderwärts des seinen Leistungen gebührenden Nachwortes.

Ehre seinem Andenken, das auf dem staatswissenschaftlichen Gebiete durch Werke bleibenden Werthes gesichert ist! Ehrendes Gedenken auch dem Bürger unseres Reiches, dem edlen Theilnehmer am Kampfe der Geister gegen die Gespenster.

Hans v. Bülow.

Ausgrabungen eines Clavierlehrers.

[Neue Zeitschrift für Musik. Band 59, Nr. 15, den 9. Oct. 1863.]

Mühevoller zu bekämpfen als der Irrthum ist seine Schwester, die sogenannte Halbwahrheit. Es ist schwer, den richtigen Punkt zu treffen, wo man diesem Zwitterding mit Erfolg zu Leibe gehen kann. Nichts schlägt so leicht und so fest Wurzel als eine Halbwahrheit; und eine gegründete Hoffnung auf ihre Entwurzelung ist erst dann am Platze, wenn das öffentliche Bewußtsein anfängt, dieselbe als trivial, als banal zu bezeichnen. Die große, träge Masse hat zum Grundsatz „es gehen zu lassen, wie's Gott gefällt"; sie sieht in der Welt eine Theophanie, und ihr Optimismus accommodirt sich deßhalb so gern allen Halbwahrheiten. Diese sind die Mütter aller „Vorurtheile", die Hemmschuhe freier Bewegung auf

allen geistigen Gebieten, also namentlich auf dem der Kunst. Der Vorwärtsstrebende ärgert sich bei jedem Schritte über ihre praktische Gemeinschädlichkeit und scheut sich dennoch vor der Anstrengung eines Versuches, sie aus dem Wege räumen zu helfen, weil sie weniger dazu reizen als Irrthümer, es gewissermaßen nicht zu verdienen, in Anbetracht ihrer relativen Berechtigung sogar eine gewisse Toleranz zu gebieten scheinen.

Eine solche Halbwahrheit ist in dem trivialen Satze enthalten: „das Gute, Schöne, Wahre breche sich früher oder später selbst Bahn; es vergehe beachtungslos nur, was beachtungslos zu vergehen würdig sei." Alles das, was wir unter dem studentischen Ausdrucke „Philisterium" verstehen, bezieht sich auf diesen Satz. Philister ist im Grunde nur ein Synonym, eine Unterabtheilung von „Optimist"; und alle Banalitäten der Welt beruhen in letzter Instanz auf einer optimistischen Anschauung der Dinge. Am gefährlichsten, am unleidlichsten wird nun der Philister-Optimist da, wo die platonischen Ideen kreisen, also im Reiche der Künste: der Hegel'schen Ästhetik und Geschichtsphilosophie zumeist verdankt er hier die Herrschaft seines Wesens, wie das Comptoir seine Inthronisirung der Julirevolution verdankt.

Ich hole etwas weit aus, aber im Bestreiten scheinbar geringfügiger Übel hat man zunächst den Schein zu bekämpfen. Ich lasse den obigen Satz in so weit gelten, als ich ihn für anwendbar halte auf das im Superlativ Gute, Schöne und Wahre, wobei ich aber bemerken muß, daß in den Adverbien „früher oder später" jener Quietismus und Indifferentismus zum aufrichtigen Geständniß seiner selbst kommt, aus welchem sich die partielle Erklärung ergibt, warum jede Mitwelt immer nur Nachwelt sein will. Dagegen schränke ich ihn bis zur Leugnung seiner Berechtigung durch die ihm entgegenstehende Behauptung ein: daß eine Menge edler Keime, gesunder Saatkörner unbarmherzig, bewußtlos zertreten werden, die schöne Frucht hätten treiben können. Erfahrung lehrt, daß Natur und Geschichte nicht in Verlegenheit kommen; statt haushälterisch zu sein, sind beide vielmehr unendlich verschwenderisch. Auf ein Individuum, einen Künstler und sein Werk mehr oder weniger, kommt es ihnen nicht an. „Der Marmor

bleibt", wie Moleschott tröstend sagt. Sanguinisch ist nun freilich derjenige Einzelne, welcher glaubt, den Lauf der Dinge corrigiren zu können. Nicht blos „der Marmor" bleibt, auch der Lehm bleibt, und somit wird sein Product, der Philister, nie aussterben, [so wenig] wie der Mops und [der] Spitz. Aber soll diese Erkenntniß uns abhalten, thätig einzugreifen? Sollen wir uns nicht gegenseitig anspornen zur Aufmerksamkeit auf edle Keime, zur gewissenhaften Pflege derselben, zur Bewahrung derselben vor Zertretung? Sollen die reproductiven, also zunächst nur consumirenden Künstler nicht versuchen, dem schaffenden Künstler Mitwelt zu sein? [Sollten sie] sich nicht zeitweilig wenigstens zu dem Vorsatze dazu und einem Anfang der Ausführung ermannen können? Daß es dabei nicht zur Selbstaufopferung komme, dafür sorgt ja doch die Zeit und [der] struggle for life!

Meine „Ausgrabungen" nach verschütteten „edlen Keimen" resp. Früchten der Musiklitteratur der jüngsten Vergangenheit richten sich hauptsächlich an die Adresse der Musiklehrer, der Clavierlehrer insbesondere. Wohl weiß ich zu beurtheilen, welches Loos weißer Sclaverei ihr Beruf mit sich bringt. Das einzige Mittel, es zu lindern, besteht in dem Aufschwunge zum klaren Bewußtsein der idealen Seite ihrer Thätigkeit, deren Betonung sie aus der Niedrigkeit des Handwerks so leicht emporheben kann. Der Teig, den sie kneten, der Thon, den sie formen, das ist ja gerade das Kunstpublikum der nächsten „Mitwelt". Wird selbiges ein corruptes, gemeines, so trifft sie, die Lehrer, die Schuld; zeigt es gebildete Empfänglichkeit, edlen Auffassungssinn, so können sie, die Lehrer, wiederum einen wesentlichen Theil dieser erfreulichen Erscheinung ihrem Verdienste zuschreiben. Es hängt also nur von ihnen selbst ab, ob sie zu denjenigen zählen wollen, an welche der Dichter die Apostrophe erläßt: „Der Menschheit Würde ist in eure Hand gegeben." Klingt dies zu emphatisch, nun so modificire man „der Menschheit" Würde, in „des Kunstsinns" Würde.

Es begegnet mir häufig, daß Clavierlehrer, denen eine Ahnung von der idealen Seite ihres Amtes dämmert, sich schriftlich oder persönlich mit der Klage an mich wenden: wir wissen nicht, was wir spielen lassen sollen. Darauf folgt natürlich die Anfrage:

was sollen wir spielen lassen? Auf letztere zwingt mich dann die Höflichkeit, wenn sie sich mit meiner Zeit vereinbaren läßt, ausführliche, bestimmte Antwort zu geben, obgleich ich nur zu sagen hätte: schaut euch doch um, spüret nach! Was aber die ersterwähnte Klage anlangt, so muß ich deren Begründung auf das Entschiedenste verneinen. Das Verlangen der Dilettanten nach „Neuem" kann stets in gutem Einvernehmen mit einer anständigen Geschmacksrichtung befriedigt werden. Zu keiner Zeit, in keinem Genre hat selbst die musikalische Tageslitteratur ausschließlich Nichtswürdiges an's Licht gefördert. Wer sich die Mühe gewissenhafter Nachforschung nimmt, wird in der Musiklitteratur, wie in der Natur, neben dem Gifte stets das Gegengift finden können. Nirgends, selbst in der leichtesten, gefälligsten Salonmusik fehlt es heutzutage an geschmackvollen, wenigstens an geschmacksneutralen Stücken, die an Stelle des Geschmacklosen, Gemeinen oder Albernen treten könnten. Unsere ersten Tonmeister, ein Schumann, ein Raff u. A. haben in richtiger Erkenntniß der Wichtigkeit specieller Rücksichtnahme auf den gewöhnlichen Dilettanten, dem Bedürfnisse nach technisch-unschwierigen Compositionen insinuanten Inhalts durch reichliche Gewährung brauchbaren Stoffes Rechnung getragen. Ich werde gelegentlich einmal alle die Liszt'schen Clavierstücke namhaft machen, die für die Mehrzahl der Dilettanten weit leichter zu bewältigen und zu verdauen sein dürften, als die Spreu eines Thalberg oder der Weizen eines Henselt und Chopin. Aber der Name „Liszt" als Claviercomponist soll nun einmal bedeuten: Unausführbares, Riesenansprüche Erhebendes. Ein inoffensives, aber darum nicht minder abgeschmacktes Vorurtheil der Ignoranz, wie unzählige andere! —

Ich habe wohl kaum nöthig, dem Leser zu markiren, daß ich mir lediglich vorgenommen habe, einzelne werthvolle Werke der Clavierlitteratur, welche unverdient bei ihrem Erscheinen der Tagesbeachtung entgangen und etwa durch Schuld des Verlegers, der sie nach ihrer ersten Remission als Nova zu den Acten gelegt, oder durch Schuld der Bescheidenheit und Ehrgeizlosigkeit des Componisten der Vergessenheit anheimgefallen sind, dieser Nichtbeachtung und Vergessenheit zu entreißen. Daß ich diesen Vorsatz nur aus-

führen kann betreffs Compositionen, die zur Stunde noch nicht als antiquirt zu betrachten sind, versteht sich von selbst.

Dieses werde ich nun selten Gelegenheit finden, in so entschiedenem Maße zu behaupten, als ich es heute betreffs zweier Werke versichern kann, deren eines im vorigen Winter bei öffentlichem Vortrage in Berlin günstigste Aufnahme bei Zuhörern und sogar Zeitungsschreibern gefunden hat — zweier Werke, die vor beinahe zwanzig Jahren bei Haslinger in Wien herausgegeben worden sind, und die kein Mensch kennt. Es sind folgende:

Franz Kroll: Andante mit Variationen für das Pianoforte. (Ohne Opuszahl.)

Derselbe: Skizzen für das Pianoforte. (Desgl.)

Der Componist hat kürzlich für die ehrenvolle Verbreitung seines Namens durch eine höchst verdienstvolle musikphilologische Arbeit, Frucht langjähriger, emsigster Studien, gesorgt. Manchem Leser dürfte er jedoch aus früheren Zeiten noch erinnerlich sein, wo er, als einer der ersten Schüler Franz Liszt's, denselben auf Reisen nach Paris und Wien begleitete und des häufigen auf eigene Hand concertirte. Er war einer der ersten und leider beinahe einzigen Virtuosen, welche die Kühnheit und Ausdauer nicht scheuten, die schwierigsten Bravourstücke des Meisters zu erlernen. Vor zehn oder zwölf Jahren habe ich ihn die Phantasien über Norma, Somnambula u. s. w. häufig spielen hören und dem feurigen Schwunge sowie der feinen Sauberkeit seines Vortrages aufrichtigste Bewunderung zollen können. Körperliche Leiden haben ihn zum Bedauern Aller, die ihn früher gehört, öffentlichen Vorträgen entsagen gemacht; als Lehrer erfreut er sich dagegen in Berlin, wo er in dieser Eigenschaft seit 1847 unausgesetzt thätig ist, großer Beliebtheit und Hochschätzung. Das Conservatorium für Musik des Herrn Professor Stern darf auf die Stütze, welche die Clavierclasse an seiner Mitwirkung findet, stolz sein. Die Arbeit, von der ich vorhin sprach, ist seine Ausgabe von Bach's wohltemperirtem Clavier. Zum ersten Male empfangen wir einen correcten, bis in die kleinsten Einzelheiten der Verzierungen zuverlässig festgestellten Text: der Herausgeber hat nicht blos sämmtliche Drucke, sondern alle von nah und fern erlangbaren, in öffentlichen Bibliotheken oder Privat-

besitz befindlichen Autographen und beglaubigten Abschriften von solchen mit staunenswerther Gewissenhaftigkeit consultirt, bevor er seine Entscheidung zu Gunsten der einen oder anderen Lesart traf. — — Es unterliegt keinem Zweifel, daß die Kroll'sche Ausgabe alle früheren verdrängen muß, da sie sich außerdem durch klarste Darstellung der Stimmenschreitung dem Leser, durch trefflich praktische Winke über Fingersetzung — maßvoll und pedanterielos im Gegensatze zu der verwirrenden, weil mit Ziffern übersäeten, Czerny'schen Edition — dem Spieler empfiehlt. Die Enthaltung von Bezeichnungen über Zeitmaß und Vortrag wird ferner allen denjenigen Lehrern willkommen sein, deren individuelle Auffassung an der Czerny'schen Ausgabe im Wesentlichen einen unbequemen Gegner zu bekämpfen hatte.

Herr Kroll, der sich außerdem durch treffliche Ausgaben kleinerer Werke aus der classischen Epoche (Mozart, Rameau u. s. w.) verdient gemacht hat, wird das aus der Erwähnung seiner Leistungen als Musikgelehrter entspringende günstige Vorurtheil beanspruchen dürfen, daß — in Gemäßheit des Sprichworts: aus der Qualität des Umgangs eines Künstlers dürfte auch auf die Qualität seines Dichtens und Trachtens geschlossen werden — an seinen eigenen productiven Leistungen „Etwas dran" sein müsse. Das Sprichwort bestätigt sich im gegenwärtigen Falle.

Der Bachianer Kroll zählt zu den polyphon angelegten musikalischen Naturen, wie die genannten beiden Werke documentiren. Nicht jeder Musiker ist von Haus [aus] Polyphoniker, kann es auch nicht immer durch Fleiß und guten Willen werden, und kann doch Talent haben. Das ist also eine aparte Gabe — vielleicht erläutert sie Professor Helmholtz, oder auch nur irgend ein anderer physiologischer Akustiker. Herrn Kroll's Satzweise ist eine unglaublich feine, gewissermaßen ausgebüftelte; jede Stimme ist ihm gleich wichtig, er steht nicht auf dem hierin leider so dilettantenhaften Standpunkte des großen Schopenhauer, dessen Achillesferse die Kritik der Tonkunst war. Dabei macht sie aber nie den Eindruck des Gesuchten oder Geschraubten; er feilt so lange, bis er das Natürlichste gefunden, bis er das Mittel entdeckt, wie die Kunst seiner Arbeit am besten zu verbergen wäre.

Mit ängstlich wählerischer Sorgfalt radirt er jeden Einfall, der ihm einen „dagewesen"-haften Anstrich zu haben scheint; ebenso unerbittlich weist er jeden bizarren Einfall zurück. Bei so seltener Scrupulosität ist die Welt der Verleger vor Überschwemmung gesichert; aber ein Modecomponist werden, Aufträge erhalten — dazu verhilft diese Eigenschaft nicht. Ich kenne manch' interessantes, werthvolles Werk von Franz Kroll im Manuscript[1], zu dessen Veröffentlichung ich ihn (leider immer vergeblich) gedrängt habe, hauptsächlich auch deßhalb, damit seine productive Ader mit Hülfe einer äußeren Anregung wieder zu pulsiren anfange. Es liegt etwas in der Berliner Luft, das austrocknet, stocken macht. Berlin ist ein vortreffliches Terrain, „edle Keime" ersticken zu lassen; es kann Falstaff's Wort „ich bin nicht blos selbst witzig, sondern auch Ursache, daß Andere witzig werden" auf Berlin so angewendet werden, daß man sagt „es sei nicht blos selbst steril, sondern auch Grund, daß dahin eingewanderte Talente steril werden." — — — — — — — — — — — — —

H. v. Bülow.

Adolf Jensen.[2]

Einige Worte als Nachtrag zu den „Schumanniana" im vorigen Jahrgang dieser Blätter.

[Neue Zeitschrift für Musik. 59. Band, Nr. 18, 30. October 1863.]

Es ist anzunehmen, daß dem aufmerksamen Leser die längere Reihe der unter dem Gesammttitel „Schumanniana" in dieser Zeitung veröffentlichten Aufsätze in frischer Erinnerung ist. Zunächst waren es darin die inhaltsvollen Mittheilungen über die Persönlichkeit und die Werke des großen Meisters, welche das allgemeine Interesse in mehr als vorübergehend fesselndem Grade beanspruchten. Ihr Erscheinen war um so freudiger zu bewillkommnen, als die bekannte Biographie des Herrn v. Wasielewski den zahlreichen, in steter Zu-

[1] Ein Clavierconcert, zahlreiche Lieder, auch für Chor, verschiedene Transcriptionen, endlich eine Reihe von äußerst liebenswürdigen, geistreichen und sehr praktischen Stücken für das Clavier zu vier Händen. B.

[2] Geb. 12. Jan. 1837 in Königsberg i. Pr., gest. 23. Jan. 1879 in Baden-Baden.

nahme begriffenen Verehrern Robert Schumann's, die nach einem treuen, liebevoll concipirten und ausgeführten Denkmale verlangten, durch die bekannten Mängel dieser Arbeit, namentlich durch den trocknen Ton der Darstellung, eine beinahe peinliche Enttäuschung bereitet hatte. Die dankenswerthen Ergänzungen des Pseudonymus „Das“[1], im Verein mit den einige Jahre früher bei Gelegenheit der Beurtheilung der Schumann'schen Biographie von dem Redacteur d. Bl. ausgegangenen Beiträgen haben das Gesammtbild vervollständigt, ich möchte sagen, instrumentirt, und das Unerquickliche des Eindrucks genannten Buches ausgeglichen.

Nicht minder verdienstlich war der sinnreiche Gedanke des Herrn „Das“, die Biographie des Tondichters nicht als mit seinem Tode abgeschlossen zu betrachten, sondern das Fortleben seines Geistes in seinen Jüngern bis zur letzten Gegenwart in's Auge zu fassen. In seiner Galerie von Silhouetten oder vielmehr (und zwar — wie bei Brahms — sehr stark colorirten) Lichtbildern wurden bekanntlich unter der Flagge „Schumann'sche Schule“ die hervorragendsten jüngeren Tonsetzer[2], welche, ohne Rücksicht, ob persönliche Zöglinge des Meisters oder nicht, als die in seiner Richtung wurzelnden, seinen Fußstapfen mehr oder minder erfolgreich und selbständig folgenden Ausläufer seines Geistes zu betrachten waren, mit ästhetisch wie specifisch-musikalisch gleich sorgfältiger Gründlichkeit, zum Theil sehr trefflich charakterisirt. Ein bedeutungsvoller Wink für künftige Biographen scharf ausgeprägter Künstlerindividualitäten. Aber in diesem zweiten Theile seiner Arbeit hat der geehrte Herr Verfasser meines Bedünkens eine sehr wesentliche Lücke gelassen, die mich schon seiner Zeit empfindlich berührt und an die Heine'schen Verse gemahnt hat:

„Nur Luther, der Dickkopf, fehlt in Walhall',
Und es feiert ihn nicht der Walhall-Wisch;
In Naturaliensammlungen fehlt
Oft unter den Fischen der Wallfisch.“

Die Überschrift gegenwärtiger Auslassung bezeichnet diese Lücke näher, womit ich durchaus nicht gesagt haben will, daß Herr

[1] A. Schubring in Dessau.

[2] Karl Ritter (vergl. auch S. 226 „Ein Schüler Robert Schumann's“), Theodor Kirchner, Woldemar Bargiel, Johannes Brahms.

Adolf Jensen mit „Luther“ oder einem „Wallfisch“ markirte Analogien darböte. Übrigens würde der selige Heine, der mehr unter die katholischen als die lutherischen Juden zählte, heute seinen gereimten Vorwurf zurückzunehmen haben: das Pantheon an der Donau, die Regensburger Walhalla, hat endlich der Büste seines sehr zufälligen Schützlings gastlich die Pforten geöffnet. Eine Reihe von Jahren hat Luther freilich darauf warten müssen. Dergleichen Geduldproben haben nun für dreihundertjährig todte Herren nichts Mißliches. Dasselbe läßt sich aber nicht betreffs eines lebenden Componisten behaupten.

Den geneigten Leser seinerseits auf keine Geduldprobe zu stellen, will ich ohne Umschweife meine Meinung über Adolf Jensen gleich Eingangs vorausschicken. Ich sehe in ihm eine Nachblüthe der Schumann'schen Romantik in duftigster Frische und edelster Anmuth, er erscheint mir als der nächste Erbe der — vielleicht klingt das Wort etwas fade, aber es fällt mir kein bezeichnenderes bei — Liebenswürdigkeit des Meisters. Darin liegt zugleich ausgesprochen, daß er ein Jünger des ipsissimus Schumann, des Schumann in seiner ersten Periode ist. Ich habe eben einen Ausdruck angewendet, wegen dessen eine Entschuldigung wohl gerathen sein mag. Die „mechanische“ Scheidung eines künstlerischen Organismus — als welcher doch die logische Entwicklung eines Tondichters in der Reihenfolge seiner Werke zu gelten hat — in verschiedene Perioden des Schaffens, enthält einen dilettantenhaften Beigeschmack, der, strenggenommen, zu vermeiden wäre. Namentlich sein Gebrauch in der Beethovenlitteratur ist unausstehlich; ich habe ihn in meiner Recension der Compositionen Karl Ritter's befehdet. Dennoch kann ich ihn bei Robert Schumann's Betrachtung nicht umgehen. Für mich existirt eine Scheidewand zwischen dem Robert Schumann bis zu Op. 41, den Streichquartetten, oder allenfalls bis Op. 50 (Paradies und Peri) und dem jenseitigen; zwischen dem Schumann, der anfangs seine eigenen Bahnen wandelte und jenem zweiten, der, geblendet von dem Formenglanze des großen Mozarterben Mendelssohn, an sich selber irre und zu einem partiellen, geistigen Selbstmorde getrieben wurde. Der Claviercomponist und der Liedersänger in ihm stehen mir ungleich höher als der

Symphoniker, so anbetend ich mich auch zu den Adagios der zweiten und selbst dritten Symphonie verhalte. Das schließt meine Hochachtung für den dritten Theil der Faustmusik, meine innige Sympathie für die Manfredmusik nicht aus, welche letztere ich für einen erhebenden Rückfall in sein „Unsterbliches“ erkläre.

Die Erscheinung Adolf Jensen's hat für mich in Gemäßheit der ausgesprochenen Ansicht etwas Rührendes. Sie ist ein schöner Reflex der Jugend des Meisters, ruft zurück, nicht wie er einst „gespuckt und geräuspert“, sondern wie er geliebt, geträumt, geschwärmt hat. Diese Behauptung steht im Einklange mit dem Geständnisse, welches Herr Jensen seinen „romantischen Studien“ als Vorwort voranschickt, und in dem er seine „überwiegende Neigung zum Phantastisch-Schwärmerischen, Mysteriösen“ bekennt. — — —

Die Claviercompositionen bieten nicht blos gute Musik, sondern gute Claviermusik. Der Autor documentirt sich als einen vorvortrefflichen Pianisten, der den modernen technischen Errungenschaften des Instrumentes ein aufmerksames Studium — wahrscheinlich nicht blos mit Kopf, sondern auch mit Hand — gewidmet und sich einen Styl gebildet hat, in welchem man die Verwerthung des in diesem Punkte durch Chopin, Henselt und Schumann geförderten Materials leicht erkennen kann. Wollte Hr. Jensen noch einige Schritte weiter gehen, so würde er an dem neuesten Claviersatz eines Liszt und Raff die Kunst: alle erdenklichen Klangwirkungen bei größter Durchsichtigkeit und — dem Auge gegenüber — auch Übersichtlichkeit zu erzielen, sich mühelos anzueignen vermögen. Da ich soeben die muthmaßlichen Vorbilder seines Clavierstyls genannt, so ist es selbstverständlich, daß ich denselben nicht als schwülstig, nicht als unpraktisch zu bezeichnen gedenke. Im Gegentheile: Alles ist, wie er es schreibt, von edlem Wohlklange und seinen Ideen adäquat; aus der frequenten Anwendung ziemlich weiter Accordlagen, und demzufolge großer Spannungen und Ausgleitungen, ergibt sich auch für kleine Hände noch keine übermäßige Schwierigkeit der Ausführung, da der Componist auf sehr elastische Bewegung des Zeitmaßes und auf häufigen Pedalwechsel rechnet. Aber bisweilen erzeugt diese Satzweise Monotonie im Wohlklang (wie auch bei Henselt); und wenn jede einzelne

Zeile derartiger, nur durch Brechung, also successive ermöglichten Zusammenklänge keine sonderliche Mühe verursacht, so kann die Ausführung im Zusammenhange leicht einen schwervermeidlichen Anstrich von Zerfahrenheit gewinnen. — — — — —

Form und Umfang der Clavierstücke anlangend, so ist deren Prototyp in den Schumann'schen „Noveletten", „Kreisleriana", „Phantasiestücken" zu suchen und demnach als allgemein bekannt vorauszusetzen. Niemand wird in Abrede stellen, daß diese Form größte Mannigfaltigkeit und Freiheit bei künstlerischer Geschlossenheit zuläßt, daß sie sich als eine immer neu entwicklungsfähige, somit weit fruchtbarere zu erweisen fortfährt, als etwa die des „Liedes ohne Worte". Das in allgemeine Aufnahme gekommene „Phantasiestück" ist ein Sammelname geworden, der in seiner Allgemeinheit den Vorzug gewährt, daß sich Lied, Rondo, Scherzo u. s. w. gleich bequem unter ihn subsumiren lassen. Die Titel „Innere Stimmen" und „Romantische Studien" sind von Hrn. Jensen wohl nur der Abwechslung wegen gewählt worden. Formell sind sie gleichfalls unter die „Phantasiestücke" zu rechnen. Der poetische Inhalt, die Stimmung ist in den einzelnen Stücken durch besondere Überschriften angekündigt, in denen ich meinestheils keinen Übergriff in falsche Programmmusik, keine Ausschreitung in antilyrische Regionen erblicken kann. Häufiger wird in denselben Zeit und Ort der musikalischen Conception mitgetheilt, als ein Objekt beabsichtigter Tonmalerei. Herr Simon Sechter in Wien unternahm es einst, dies Verfahren parodirend zu verspotten und hat damit ein gründliches Fiasko erlebt.

Die „romantischen Studien", Op. 8, bilden die umfangreichste Sammlung unter den Jensen'schen Clavierstücken. Der Componist scheint auf dieselben persönlich den meisten Werth zu legen, denn er bevorwortet sie mit einem Widmungsbriefe, aus dem hervorgeht, daß er ein Stück persönlichen Lebens in ihnen deponirt, welches er fürchtet, Uneingeweihten fremd und ihrer Sympathie unzugänglich bleiben zu sehen. Ich überlasse es kritischen Insultatoren von Beruf, sich über den Ton dieser Vorrede, sowie über die bis an die äußerste Grenze subjektiver Überschwenglichkeit streifenden Vortragsbezeichnungen, denen eine Milderung nichts geschadet haben würde, lustig

zu machen; möchte jedoch die Inconsequenz nicht unberührt lassen, Mittheilungen zu veröffentlichen, denen man einen rein privaten Charakter vindicirt. Hierin irrt sich aber glücklicherweise Herr Jensen. Er darf allgemeinere, zahlreichere Sympathien erwarten, als er in einer Stunde pessimistischer Melancholie dafür hielt. Seine Sprache ist so sinnig beredt, daß, wer sich einmal entschlossen hat, ihr zu lauschen, die Mühe nicht scheuen wird, sich in seine Stimmungen intimer einzuleben; und da wird er so manche Saite seines Innern miterklingen fühlen, somit sich den Componisten zum dauernden Gefährten erwählen. Namentlich der zweiten Abtheilung stelle ich dies Prognostikon und in dieser besonders den Stücken: Weiße Rose, Nachklang, Liebeszeichen.

Dem persönlichen Geschmacke des Referenten sagen jedoch mehr zu „Innere Stimmen" und noch specieller die „Phantasiestücke" Op. 7, welche vom objektiven, zugleich vom absolut musikalischen Standpunkte aus für das gelungenste der Jensen'schen Clavierwerke zu erklären sind. Der Componist wird diesem Urtheile durch den Argwohn repliciren, als sei mir dasselbe von meinem Clavierspielbewußtsein dictirt. Eine praktische Rücksicht ist allerdings dabei mitwirkend, aber nur nebensächlicher Weise, und dies zwar aus aufrichtigstem Interesse für Hrn. Jensen. In seinem Op. 7 begegne ich einem Momente, das in den „romantischen Studien" kaum zu Tage kommt, und doch eine nicht unbedeutende Seite seines schönen Talentes enwickelt: frischer, lebensfroher Humor.

Deßhalb dürfte selbiges vorzugsweise geeignet sein, den Componisten zuerst in weiteren Kreisen wirkungsvoll zur Anerkennung zu bringen. Stücke, wie Nr. 1. „Aufschwung", Nr. 3. „Ballscene", Nr. 6. „Wandernde Zigeuner", möchten sich auch im Concertsaale günstig ausnehmen und werden es auch vielleicht, wenn die dazu berufenen Pianisten es endlich einmal überdrüssig geworden sind, die Dmoll-Gavotte von Bach, das Spinnlied von Mendelssohn, und jene pensionatspopulären Salonhauer von Chopin, die dieses großen Tondichters werthvollere Werke am Aufkommen hindern, weiterzuleiern. Ich kann bei Erwähnung der „Wandernden Zigeuner" nicht umhin, den Componisten zu ersuchen, er möge Melismen, wie den auf S. 13 auftauchenden, künftig dem dafür

privilegirten Hrn. Gounod für seine „deutschen" Opern überlassen. Da ich einmal zu mäkeln angefangen, so rüge ich noch die katerhafte Succession großer Terzen (bei mäßiger Bewegung), die mich auf S. 14 der „Inneren Stimmen" zucken macht und zu der die Vortragsvorschrift „mit graziöser Koketterie" — wohl ironisch gemeint — eine burleske Randglosse gibt. Kleine Terzen würden den gleichen Dienst erweisen und den hübschen Einfall der Einschiebung eines fünften Tacttheils in ein besseres Licht stellen.

So reichen Stoff ich bei einer detaillirten Besprechung aus den Clavierwerken des Hrn. Jensen zu großen Lobsprüchen und kleinen Ausstellungen schöpfen könnte, der Umfang dieses Artikels würde durch dessen Ausbeutung so stark anschwellen, daß mich der Leser vielleicht im Stiche ließe. Zudem würde sich dabei das Bedürfniß der Einschaltung von Notenbeispielen geltend machen, deren Ersprießlichkeit mir bei Besprechung eines Gegenstandes, der nur dem Schreiber, nicht dem Leser vorliegt, nicht in allen Fällen einleuchtet. Bei vorbeschlossenen Verurtheilungen ist dieses Mittel allerdings äußerst wirksam; die Herren Bagge und Bruyck haben ihrerzeit in der Wiener Musikzeitung erbauliche Exempel davon geliefert. Da wurde irgend eine frappante außergewöhnliche Stimmführung oder Modulation aus dem Zusammenhange gerissen, womöglich mit dem Ende einer Periode angefangen und demselben wiederum nur ein Fragment der folgenden angefügt. Hierzu gesellten sich die Nachlässigkeiten des Setzers, die man wohlweislich zu verbessern unterließ — kein Wunder, daß dem Leser die Haare zu Berge steigen, und er im guten Glauben an die Ehrlichkeit der Redaktion, ohne die Sache selbst weiter zu untersuchen, den ihm eingeflößten Schauder vor dem betreffenden „Draeseke" oder „Tausig" [1] festgemauert seitdem im Kopfe umherträgt. Schönheiten lassen sich dagegen durch kurze Notenbeispiele nicht wie Tuchproben vorlegen; was wollen zwei oder vier Tacte Bestimmtes, Eindrucksvolles bieten? Ich begnüge mich daher, dem Componisten das Zeugniß

[1] Draeseke und Tausig werden hier als diejenigen Künstler citirt, welche in der Befolgung der Principien der neuen Schule auf dem Gebiete harmonischer Kühnheiten in jener Zeit am weitesten gegangen waren.

zu geben, daß er eine durchgängig gebildete Tonsprache spricht, [und] weder im Melodischen, noch im Harmonischen dem Grundsatze von der „Umkehr" huldigt. — — — — — — — — —

Es sei nun dem Liedercomponisten Jensen ein Wort gewidmet. Auf diesem Gebiete, will mich bedünken, ist ihm eine noch größere Reife zuzusprechen, bei welchem Lobe übrigens der Instrumentalcomponist nicht leer ausgeht. Die Clavierbegleitung seiner Gesänge ist mit einem wahrhaft orchestralen Reichthume ausgestattet, und zwar in so geschickter, discreter Weise, daß der Sänger oder die Sängerin nie gedeckt, nur unterstützt wird. Seine Behandlung der Stimme ist meistentheils mit kundiger Feder ausgeübt. — — — — Die „Hafislieder" erscheinen mir als die bedeutendste Kundgebung des talentvollen Componisten, haben aber wenig Aussicht, populär zu werden. Der Hauptgrund liegt darin: es sind zu ihrer Ausführung zwei sehr tüchtige und feinfühlende Künstler erforderlich. Der Componist hat in ihnen seine musikalische Potenz fast allzu verschwenderisch walten lassen. Er gibt fast zu viel. Aber kann man das einen wirklichen Vorwurf nennen? Und wenn man es kann, ist er nicht in gleichem Maße dem Liedersänger Robert Schumann zu machen? Wie aber hierin der Jünger mit dem Meister verglichen werden darf, so auch in der ungemeinen Innigkeit der Empfindung, in der den Kern der Dichterworte bis auf die geheimsten Fasern auffaugenden Wahrheit des musikalischen Ausdrucks. In dieser Herzenswahrheit, dieser undefinirbaren Fähigkeit innersten Sanges, der sich unwillkürlich zum Ergusse und zwar zum polyphonen Ergusse drängt, — also zur specifisch-musikalischen Dramatik steigert — liegt eine der Haupteigenthümlichkeiten von Jensen's Talent, wegen welcher er vor anderen seiner Richtungsgenossen vornehmlich Anspruch auf auszeichnende Sympathie und Hochschätzung erheben darf.

Die vier Gesänge Op. 5 sind gleich seinem Op. 1 einfacher gehalten und für Dilettanten zugänglich, solchen also zu empfehlen. Nur das letzte Stück, die Wiedercomposition von Eichendorff's „Waldesgespräch" muß als ein unglücklicher Einfall bezeichnet werden, auch wenn es Schumann nicht so wundervoll in Musik gesetzt hätte. In dem schönen Liederhefte Op. 4 haben wir ein Pendant zu den Hafis-

gesängen. Persien und Spanien sind sich verwandt als gleich günstige Gärten für jene hochrothe, brennend rothe Poesie, wie sie Herr Jensen für seine musikalischen Nachdichtungen braucht. Es enthält dieses Heft gar viel des Anmuthigen, Charakteristischen und manche Züge großartiger Leidenschaft.

Schließlich sei nun der vor ganz Kurzem erschienenen Chorgesänge mit Begleitung der Harfe und zweier Hörner gedacht. Brahms war der erste, der auf den glücklichen Gedanken dieser Instrumentation gerieth, und Jensen hat wohl gethan, hier in seine Fußstapfen zu treten. Er hat zwei ganz vortreffliche Tondichtungen gegeben. Bekanntlich fehlt es an passenden Vocalcompositionen als Intermezzi bei Orchestermusikaufführungen. Das Publikum bekundet einen ganz richtigen Geschmacksinstinct, wenn es sich gegen die ewigen Wiederholungen der in den meisten Concerten gang und gäben Arien aus Oratorien und Opern aufzulehnen anfängt. Diese abgedroschenen Stücke spielen zwischen den Orchesterleistungen (Ouvertüre, Concert, Symphonie) eine ähnliche Rolle, wie früher die Zwischenactsmusik im Schauspielhause. Es fehlt also an specifisch concertmäßiger Vocalmusik. Somit dürften der „Nonnengesang" und das „Brautlied" des Herrn Jensen allen intelligenten, keine Trägheit unter dem Mantel keuscher Classicität bergenden Concertdirectionen als höchst taugliche Mittel der Abhülfe erwähnten Mangels zur Aufführung angerathen werden. Beide Werke, sehr mäßigen Umfangs, sind, sowohl im Instrumentalen als der Stimmenbehandlung, äußerst praktisch gehalten und müssen von schöner Wirkung sein. An seiner trefflichen Art, für Chor zu schreiben, merkt man, daß der Componist seit Längerem Dirigent einer Singacademie in (Königsberg) ist. Möge er nach diesem glücklichen Debüt recht bald seine Kraft zu einer ähnlichen, vielleicht größeren Schöpfung concentriren.

Ein Zeitungsartikel kann dem Leser keine neue Überzeugung beibringen, ihn aber vielleicht veranlassen, sich das Material zum eventuellen Selbstschaffen einer solchen zu holen. Dieses zu versuchen war die Absicht des Schreibers. Er hofft, wenigstens das erreicht zu haben, daß, wenn künftig von Schumann'scher Schule die Rede ist, Herr Jensen dabei nicht übergangen wird, der, wenn

man Bargiel als den Baß, Kirchner als den Baryton der Schumannianer bezeichnen wollte, als ihr Tenor zu gelten hätte.

H. v. Bülow.

Wörter und Begriffe.[1]

[Niederrheinische Musik-Zeitung. XII. Jahrgang, Nr. 28, den 9. Juli 1864.]

Wenn man Verkehrtheiten zu Leibe gehen will, muß man sich in die Täuschung versetzen, daß sie einen zureichenden Grund ihres Daseins aufzuweisen haben, und wenigstens einen halben, einen Scheingrund desselben ausspüren können. Ich will mich zunächst speciell auf das Wort „Virtuos" einlassen und untersuchen, was denn plausibler Weise beigetragen haben könnte, einen Ehrentitel gleichsam in Verruf zu bringen. Eine Mitschuld ist denjenigen Nicht-Künstlern beizumessen, die das Wort „Virtuos" usurpirt haben, weil sie sich begreiflicher Weise nicht gern dazu verstehen mochten, unter ihrem wahren Namen: musikalische Jongleure, instrumentale Kunstreiter, akustische Hanswurste, aufzutreten. Den Prätensionen dieser „falschen" Virtuosen der Kehle, der Geige u. s. w., hauptsächlich aber des Claviers, hätte von Anfang an seitens einer ihres Berufes bewußten Kritik ein energischer Protest entgegengesetzt werden sollen; statt dessen hat man das auszeichnende Wort „Virtuos" degradirt. Die Gefahr liegt nahe, im Streben nach Exemplificirung meiner Behauptung durch Anführung der Namen bestimmter Virtuosen illegitimen Charakters, persönlich beleidigend zu werden. Ich will also statt der Eigennamen Classennamen — die Ausfüllung dem Scharfsinne des Lesers überlassend — geben, speciell nur in den Circus des Clavierspiels herabsteigend. Der Sammelname „Clavierhusar" ist

[1] Unter obigem Titel ist ein Aufsatz in der S. 110 erwähnten „Fackel" im Januar 1864 aus Bülow's Feder erschienen. Ein Bruchstück daraus theilte die „Niederrheinische Musik-Zeitung" vom 9. Juli 1864 unter dem Titel: „Über wahre und falsche Virtuosen" mit, indem sie bemerkte, es wären diese Ansichten zwar schon des Öfteren in dem Blatte vertreten gewesen, es sei aber doch „besonders erfreulich zu lesen, wie sich einer der ausgezeichnetsten wahren Virtuosen unserer Zeit darüber ausspricht und zwar auf eine so ernste und geistvolle Weise."

bekannt — Beethoven hat ihn erfunden; die Unterabtheilungen haben sich erst in späterer Zeit construirt: Octavenjupiter, Scalenpapst, Terzenritter, Trillerkönig, Präsident der Republiken Staccato und Legato. Jedes Detailgebiet der Mechanik hat einen Vertreter seiner höchstvollendeten Ausbildung aufzuweisen und dürfte somit zur Formation ähnlicher „Würden“ Anhalt bieten. Und hiermit habe ich auch schon den Punkt berührt, der das Kriterium des falschen und des echten Virtuosenthums abgibt. Alle jene genannten unbestreitbaren Fürsten und Helden — aber meiner Meinung nach mehr als zweifelhafte Virtuosen — suchten Interesse zu erregen und zu glänzen durch Darlegung einer außergewöhnlichen, noch nicht dagewesenen „fabelhaften“ Fertigkeit in einer technischen Specialität, zu welcher Neigung, d. h. Anlage der Arm-, Hand- oder Fingergelenke befähigten und eiserne Ausdauer der Übung ermächtigten. In dieser Specialität gingen sie technisch auf und — künstlerisch unter. Das wahre Virtuosenthum erheischt aber zunächst gleichmäßige und natürlich möglichst entwickelte Ausbildung in allen technischen Specialitäten. Hier ist der berühmte Feuerbach'sche Moralsatz: „Folge allen deinen Neigungen, so wirst du keiner einzelnen zum Opfer fallen“, mit vollem Rechte anzuwenden. Die meisten der vorgenannten Virtuosen sind eben der Specialität, der sie dienten, zum Opfer gefallen. Dienen soll man nun aber nichts Anderem als — der Kunst: eben so wenig einer einzelnen Specialität, als ihrem möglichst vollständigen Complexe. Gute Musik gut ausführen, das ist der Beruf des Virtuosen. Die Virtuosität, die technische Fertigkeit ist nicht Zweck, sondern Mittel zu einem höheren Zwecke, und derjenige Virtuose, der das vergißt, ist ein Pseudo-Virtuose, steht auf keiner höheren Stufe als der Jongleur und Taschenspieler. Nicht willkürlich habe ich mir hier den Pianisten unter den Virtuosen ausgewählt. Das Clavier ist das Solo-Instrument par excellence — der Claviervirtuose somit der Virtuose par excellence. Vermöge seines orchestralen Umfanges und der auf diese Eigenschaft gegründeten Selbständigkeit — eine Selbständigkeit, die andererseits mit dem Nachtheil einer gewissen Individualitätslosigkeit nothwendig verknüpft ist — eignet sich das Clavier eben

vorzugsweise zur Entfaltung der selbständigsten Virtuosität. Der Clavierspieler (der Organist gleichfalls) ist Legislative und Executive zugleich, Dirigent seines Orchesters nicht minder wie sein eigenes Orchester. Es ist hier nicht am Platze, die Bedeutung des Allerwelts-Instrumentes in seinen Schatten- und Lichtseiten darzustellen; übrigens ist diese Aufgabe bereits hinreichend von Sachverständigen gelöst worden. Ich verweise Interessenten auf das theilweise ganz vortreffliche Buch des verstorbenen Dr. Adolf Kullak: Die Ästhetik des Clavierspiels (Berlin, Guttentag). Im Übrigen erinnere ich kurz daran, daß die Clavier-Litteratur der musikalische Mikrokosmus ist, daß sie der Schrein ist, welcher die reichsten und kostbarsten Schätze des deutschen Ton-Genius in sich birgt, die an's Licht zu fördern, die zur Ausstellung zu bringen, gerade Beruf des Virtuosen ist, und daß das numerische Vorwiegen der Clavier-Virtuosen nicht blos zufällige äußerliche Veranlassung, sondern innerste Berechtigung hat.

Ich habe als Vorbedingung, als Grundlage des wahren Virtuosenthums genannt: Herrschaft über das Material, Auszeichnung nicht blos in einer technischen Specialität, sondern gleichmäßige Bemeisterung möglichst aller technischen Specialitäten. Beethoven's Clavierwerke sind nichts weniger als Bravour-Paradepferde, Fingerfertigkeits-Darlegungs-Apparate: jedoch ihre correcte technische Bewältigung allein ist die Aufgabe eines halben Lebens; und — es thut mir leid, mich mit meinem hochverehrten Freunde, Herrn Professor Marx, in Widerspruch zu befinden — nur ein Virtuose kann diese Aufgabe lösen. Zur Besiegung der Schwierigkeiten in den letzten fünf großen Sonaten genügt keineswegs das eifrigste Studium der zeitgenössischen Etüdenwerke, z. B. Clementi's und Czerny's; die innigste Vertrautheit — zunächst der Finger — mit dem Claviersthle der neuen Meister Chopin, Schumann und Liszt ist dazu unerläßlich. Ich habe nur Beethoven genannt: man denke nun einmal an J. S. Bach! Ich spreche hier erst lediglich vom Technischen.

Ein Clavierspieler, der nur diese Vorbedingung erfüllt hat, ist nun noch eben so wenig ein Virtuose zu nennen, wie derjenige als ein Componist (Tondichter) zu bezeichnen ist, der eine tüchtige Fuge zimmern, einen nach altem Muster regelrechten Sonatensatz

schustern gelernt hat. Wenn das Material herbeigeschafft ist — zu allererst handelt es sich doch darum —, dann heißt es dasselbe künstlerisch verwerthen. Erst Buchstabentreue, dann Geistes-Reproduction; denn der Buchstabe ist das Material, die äußere Erscheinung des Geistes.

Hier kann ich die Aufgabe des Virtuosen in folgende zwei Hauptmomente zusammendrängen. Seine erste Arbeit hat eine analytische, mehr wissenschaftliche zu sein: Decomposition des Tonwerkes, wobei also vorzugsweise die Verstandesthätigkeit in Anspruch genommen wird. Die zweite ist eine synthetische, künstlerische: Reconstruction des decomponirten Tonwerkes, wobei die Function der Phantasie, der bewußten individuellen Empfindung, einzutreten hat. Hatte dort der Virtuose, wie ich ihn verstehe und allgemein verstanden zu wissen wünschte, der sclavische Geisteseigene des Componisten zu werden, so ist hier — bei der Recomposition, der eigentlichen Reproduction — nun die Möglichkeit geboten, die angelegte Fessel nicht etwa abzuschütteln, aber mit Leichtigkeit zu tragen, bis zu einem gewissen Grade persönlich, individuell, subjectiv zu erscheinen. Diese Möglichkeit ist nicht blos geboten, sondern wer sie nicht benutzte, nicht zu benutzen vermöchte, sänke trotz aller geistigen Anstrengung, die er im ersten Theile der Aufgabe geliefert, zur Maschine herab und erwiese sich ungenügend zur Erfüllung seiner Aufgabe als Virtuose. Man sagt von einem ganz untadelhaften Spieler: „er läßt kalt" — „es fehlt ihm jenes undefinirbare je ne sais quoi". Wohlan, dieses je ne sais quoi, das ist eben — nennen wir's nicht mit dem gedankenlosen Pöbel „Inspiration", sondern bei seinem wirklichen Namen — „Beredtsamkeit" in der Sprache des Gefühls. Darin besteht eben das Talent des ausübenden Künstlers, das bekanntlich „angeboren" sein muß, das Talent, d. h., — um nochmals die profane Bibel[1] zu citiren — das Wort, die That, statt: die Kraft, virtus, woher der Name stammt. Bei falscher, geheuchelter Beredtsamkeit sprechen wir den Tadel „Effecthascher" aus.

[1] Vermuthlich citirte Bülow bereits in dem bis jetzt noch unaufgefundenen Anfang des Aufsatzes aus Goethe's „Faust", der „profanen Bibel".

Bei wirklicher Beredtsamkeit könnte man sagen „Eindruckswecker“. Eindrücke, starke, innerlich tief eingreifende Eindrücke in der Seele des Hörers zu wecken, das ist die Aufgabe und gleichzeitig der Lohn des reproducirenden Künstlers, der in seiner höchsten Vollendung dann, dem Sinne des Wortes gemäß, den Beinamen Virtuose erhalten darf. Zunächst Knecht des Tondichters, des Schöpfers des Was, steigt er durch seine Schöpfung des Wie, dieses Was zum Range eines Freigelassenen, zuweilen gar zu dem eines Mitbürgers des Componisten empor. In diesem Sinne hat sogar der allerdings bis aufs albernste übertriebene Gebrauch der Redensart seitens der französischen Theaterkritik »créer un rôle« Berechtigung. Wilhelmine Schröder-Devrient als Sängerin war eine solche schöpferische Virtuosin; Bogumil Dawison als Darsteller z. B. des Hamlet, Othello oder Richard III. ist ein solcher schöpferischer Virtuose. Ich bin fest überzeugt, daß er im Studium seiner Rollen eine ganz ähnliche Stufenleiter der Arbeit befolgt, als ich im Vorhergehenden dem Clavier-Virtuosen für die Verdolmetschung einer der letzten Sonaten von Beethoven zur Aufgabe gemacht habe. Doch beim Schauspieler-Virtuosenthum treten, der Natur des Drama's nach, noch andere Erfordernisse auf, und ich überlasse die Erörterung kundigerer Feder. Nur gegen den Mißbrauch des Ausdrucks Virtuose auch auf diesem Gebiete wollte ich protestiren, nachdem ich angedeutet, was zu einem solchen in der Musik gehöre. Protestiren wollte ich, daß Leute Virtuosen genannt werden, die nur zu heißen verdienen: Musikanten, Komödianten.

Franz Liszt.

Die erste Aufführung des Oratoriums „Die heilige Elisabeth“ auf dem ersten ungarischen Musikfeste.

[Neue Zeitschrift für Musik. Band 61, Nr. 37, den 8. Sept. 1865.]

Selten wohl hat es sich ereignet, daß der Ausfall einer Feier den freudig-kühnen Erwartungen, welche an dieselbe geknüpft worden sind, in so uneingeschränkt befriedigender und erhebender Weise entsprochen hat, als es betreffs der Festtage des 15. und

17. August für die magyarische Hauptstadt bejaht werden kann. Die flammende Begeisterung, welche Ausführende und Zuhörende durchweht hat, und (wir zweifeln nicht daran) für eine schöne Zukunft fruchtbringend, weil mit der Macht unverwelklicher Erinnerung gerüstet, auch weiterhin durchwehen wird, legt hiervon das beredteste Zeugniß ab. Es war ein doppeltes Jubelfest: ein patriotisches und ein künstlerisches. Der größte Künstler des Landes, und zugleich einer der hervorragendsten des Jahrhunderts wie der gesammten Geisterwelt, legte eine der reifsten goldenen Früchte seines Genius auf den Altar der Nation nieder. Es ist nicht die erste Huldigung, welche Ungarn von seinem edlen Sohne empfängt, wohl aber diejenige, welche das Land mit dem dankbarsten Stolze empfangen darf. Wohl war die Schöpfung der „G r a n e r F e s t m e s s e“ eine That von höchster Bedeutung; aber sie richtete sich an die gesammte katholische Christenheit. In demjenigen Werke dagegen, welches die Verherrlichung der Schutzpatronin Ungarns, der heiligen Elisabeth, durch jenes Offenbarungsmedium, das der Religion zunächst steht, durch die geweihte Sprache der Töne vollbracht hat, ist die patriotische Seite eindringlicher betont.

Wenn wir nun der ungarischen Nation ein specifisches Eigenthum an diesem Tonmonumente vindiciren, so wollen wir damit jedoch keineswegs behaupten, daß dasselbe nicht auch der universellen Musikwelt zu Gute zu kommen habe. Vielmehr wird die Legende der „Heiligen Elisabeth“ von F r a n z L i s z t den Ruhm ihres Schöpfers und zugleich des Landes, das sich rühmt, ihn geboren zu haben, in alle Regionen hinaustragen, wo erleuchtete Kunstintelligenz wacht, oder aus zeitweiligem Schlummer wieder einmal emporzuerwecken sein wird. In einem gewissen Sinne ist zwar das einigermaßen triviale Sprichwort „die Kunst hat kein Vaterland“ wohlberechtigt; ebenso berechtigt wäre freilich der Ausspruch „die Kunst hat keine Zeit“. Und so möchten wir mit Beziehung auf die mit theilweise so hartem Undank belohnten Wohlthaten, welche L i s z t seinem Stiefvaterlande Deutschland erwiesen, demselben heute zurufen: „Wer den Besten seiner N a t i o n genügt hat, der hat gelebt für a l l e Nationen“. Es scheint uns diese Modification des Satzes eines berühmten deutschen Dichters, wenn er von dem

Künstler, der seiner Zeit vorauseilt, ausgesagt wird, richtiger zu sein als im Originale, wo bekanntlich statt des Wortes „Nation“ das Wort „Zeit“ gebraucht ist.

Beglückwünschen wir den großen Meister Franz Liszt zu seiner Rückkehr in das Vaterland; beglückwünschen wir vor Allem dieses selbst! Gleich der heiligen Elisabeth, die von den Unvorsichtigen an Thüringen ausgeliefert und ihnen erst nach ihrem irdischen Tode über den Umweg „Rom“ als unvergänglich Heilige zurückerstattet worden, ist ihnen auch ihr theurer Tonbildner aus Thüringen — nach Rom — zurückgekehrt. Aber diesmal war Rom kein Umweg, Liszt ist lebend zurückgekehrt; mit ein wenig gebleichtem Haare, aber gänzlich ungebleichter Geistesfrische und Schaffenskraft! Dank sei der Kirche, die ihn in ihren Schoß aufgenommen, und, indem sie ihn vor lästigen Behelligungen mütterlich beschützt, ihm die Mittel gewährt, ihm die geistige Freiheit gestattet, ganz seinem Genius zu leben und Werke zu schaffen, welche, wie die Elisabeth-Legende, eine so schöne innere Harmonie im Geiste ihres Autors wiederspiegeln, daß jeder unbefangene, andächtige Zuhörer ihren Reflex als wohlthätigen Eindruck tief empfinden muß!

Eine wahrhaft „heilige Allianz“, die der Religion und der Tonkunst! Aber die Formen dieser Allianz wechseln; die Kunstgeschichte schreitet vorwärts; die Musik, die jüngste der Künste, hat keineswegs ihr letztes Wort gesprochen, sie ist in steter Entwicklung begriffen und, trotz der Behauptungen gewisser Professoren und Journalisten, ist nicht anzunehmen, daß die gegenwärtige Generation das Erscheinen jener Grenzen erleben wird, welche ein unfehlbarer Codex der Ästhetik (den wir eben wegen des stetigen Entwicklungsprocesses, in welchem die Tonkunst begriffen ist, noch nicht besitzen können) als unüberschreitbar zu bewachen hätte. Die Leugner des Fortschrittes, die Stabilitäts- und deßhalb auch Sterilitätsprediger opponiren natürlicherweise gegen das Einschlagen neuer Bahnen und Formen, welche sie als Abwege und Unformen bezeichnen. Dem productiven Genie allein ist es gegeben, das „Eppur si muove“ thatsächlich zu demonstriren. Dies hat unserer Ansicht nach Liszt bezüglich der Form seines Oratoriums unwiderleglich gethan; und

wir haben in dieser Hinsicht eine Entdeckung, eine Eroberung auf geistigem Gebiete zu signalisiren, welche die productiven Regungen derjenigen Musiker, die aus ästhetischem Widerwillen gegen die stets zunehmende Corruption der Theaterinstitute sich von der Oper abwenden mußten und — unkundig einer besseren Richtung, die ähnliche Bedürfnisse in edlerer Weise befriedigen konnte — im Dunklen umherschwankten, in ein neues fruchtbares Stromesbett zu leiten vermag. Indem wir das Wort Form gebrauchen, gedenken wir sogleich dem etwaigen Einspruche zu begegnen, als ob wir die den Verehrern Liszt's und seines reformatorischen Kunstgenossen R. Wagner fälschlich vorgeworfene Theorie, daß die Form im Kunstwerke Nebensache sei, sanctioniren wollten. Die sinnliche Erscheinung eines Kunstwerkes — das ist eben seine Form. Hat eine bestimmte Form in der Kunstgeschichte ausgedient, ist sie zur Schablone, zur leeren Hülse geworden, unfähig, neuen Ideen einen entsprechenden Körper zu verleihen, so ist eben eine Umgestaltung der Form, eine Reform nothwendig geworden. Solche Reformen werden lediglich vom bahnbrechenden Genie vollbracht; und die kleineren Talente erhalten durch dieselben für eine mehr oder minder verdienstvolle Entfaltung neuen Spielraum.

Es fehlt uns der Raum, unser Dogma von dem reformatorischen Charakter des gegenwärtigen Zeitmomentes in der Musikentwicklung hier ausführlicher darzustellen. Gleicherweise können wir hier nur synthetisch der bereits erwähnten Bestrebungen R. Wagner's: der Oper durch die dichterische Verwendung des Mythus eine würdigere Zukunft zu bereiten, flüchtig Erwähnung thun. Wir thun auch dies nur, um darauf hinzuweisen, daß die von Franz Liszt angebahnte Reform des Oratoriums ein glanzvolles Seitenstück zu jener genialen That bildet. Noch manche andere Analogien würden nachzuweisen sein, auch der Übelstand, welchen die hervorgebrachten Benennungen beider zu reformirenden Kunstgattungen enthalten. Wagner's „Lohengrin" oder „Tristan" ist ebensowenig eine Oper, als Liszt's „Heilige Elisabeth" ein Oratorium im verbrauchten Wortsinne. Wenn auch jede in anderer Weise, so beruhten beide Kunstgattungen auf einer Mißheirath disparater Elemente, auf einem Compromiß zwischen Echtem und Unechtem,

auf einer trübenden Verhüllung und Entstellung des eigentlich künstlerischen Kernes, dessen volle Blüthe das Drama ist: das Drama, in welchem das innerste Wesen und Vermögen der Tonkunst erst zu seiner vollen Macht- und Reizentfaltung gelangen kann. Um uns in keine zu weitläufigen ästhetischen Auseinandersetzungen zu verirren, und um möglichst rasch verstanden zu werden, ziehen wir die Erinnerung an einen Poeten heran, der es verstand, „Opern" und „Oratorien" ohne Musik zu schreiben, die ihn zu einem der unvergänglichsten Muster aller Zeiten gestempelt haben: an den göttlichen Calderon, aus dessen geistlichen Schauspielen, „autos sacramentales" der heutige Tondichter, welchen Beruf und Neigung zur sogenannten „geistlichen" Musik führen, die lehrreichsten Winke für den von ihm einzuschlagenden Weg zu schöpfen vermag.

Daß die Händel'schen, daß die Mendelssohn'schen Oratorien nicht diejenigen Kunstwerke sind, welche einem auf Calderon's Vorbild basirten Ideale für die Aufgabe der geistlichen Musik entsprechen, die eben nicht das Gebiet der rituell-kirchlich-strengen Formen, sondern der freieren Dichtung betritt: dies ausführlich darzulegen, erscheint uns hauptsächlich deßhalb überflüssig, weil die große Richterin und Nachrichterin Zeit bereits ein ziemlich klares Urtheil darüber gesprochen hat. Die Werke Händel's halten sich allerdings noch durch die Macht ihrer theilweise genialen Musik; die Mendelssohn'schen, obwohl um ein Jahrhundert jünger, erbleichen täglich mehr und beweisen, daß diesem begabten Componisten in der Dynastie der großen Tonmeister doch mehr die Rolle eines bloßen interrex zuertheilt worden war, eines zeitweiligen Geschmacksreinigers, in welcher Eigenschaft er sich allerdings große Verdienste erworben hat. Aber abgesehen von dem stählenden Eindrucke, mit welchem Händel'sche Chöre eine energische Natur, abgesehen von dem einschmeichelnden Behagen, mit welchem Mendelssohn'sche Arien eine weichliche Natur erfüllen, wird Keiner, kein Unbefangener, sich die Nichtbefriedigung verhehlen können, welche dieses „Genre" des Oratoriums in dem, nach dem vollen Genusse eines Kunstwerkes dürstenden Gefühle, zurückläßt. Den Grund hiervon bezeichnen wir als in der dilettantischen, zwitterartigen Form des Ganzen gelegen. Sehr charakteristisch für das

Verhalten geringerer Musiker zu derselben ist die bekannte Anecdote vom seligen Wiener Capellmeister Gyrowetz, der unverhohlen eingestand, daß er sich der geistlichen Musik erst dann zugewendet habe, als ihm Phantasie und Productionskraft erloschen seien.

Es handelte sich also wesentlich um eine Formen-Frage, nicht um eine Stoff-Frage. Nächst der Verherrlichung des christlichen Gottes gab und gibt es für die Tonkunst keinen würdigeren Vorwurf, als die Legende der Heiligen (für die weltliche Musik der Mythus der Heroen). Ein gewissermaßen biographischer Zuschnitt des Oratoriums muß demzufolge gestattet sein; ja er darf als nothwendig angenommen werden. Und hiermit ist auch der Unterschied vom weltlichen Drama, vom Schau- und Hörspiele gegeben, welches den vielverleumdeten aristotelischen Regeln zu folgen hat, um seine volle, sinnlich überzeugende Wirkung zu üben. Das Oratorium vermag sich die Zwanglosigkeit des Epos und der Chronik im großen Ganzen anzueignen; seine einzelnen Theile sind dagegen an dramatische Vorschriften gebunden und müssen in verständiger Wechselbeziehung zu einander stehen, so daß ein einheitlicher Kunsteindruck ermöglicht wird. Diese Bedingungen sind bei der Liszt'schen Legende zum ersten Male im Oratorienstyl erfüllt worden, und zwar wesentlich durch das Verdienst des Componisten. Das in seiner geschickten Anlage und seinen wohlgefälligen Versen lobenswerthe Gedicht des Hrn. Roquette ist eben nicht blos schön und kunstvoll in Musik gesetzt worden, sondern der Tondichter hat es auch verstanden, ihm einen specifisch-dramatischen Geist einzuhauchen, und zwar ebenso charakteristisch für die Situationen, denen er den Stempel der hinreißendsten Wahrheit aufgedrückt, als für die Personen der Handlung, denen er individuelle plastische Gestalt und warm pulsirendes Blut verliehen hat. Wir werden im Folgenden einige eclatante Beispiele hiervon herausheben. Zuvörderst sei nur bemerkt, daß diese dramatische Ader von Liszt's Genius von jeher, wenn auch nicht für die große Mehrzahl, doch für alle Diejenigen offenbar gewesen ist, welche seine Componistenthätigkeit mit ernstem Studium verfolgt haben: seine symphonischen Dichtungen, — in seinem Vaterlande zur Stunde leider noch unbekannt, von nun an jedoch den Leitern der öffentlichen Musikauf-

führungen zu sorgfältiger Pflege anempfohlen —, bezeugen sie in reichster Mannigfaltigkeit; seine „Graner Festmesse", ein Werk der weihevollsten Phantasie wie der originellsten Reflexionskraft, gibt vielleicht ihren höchsten Beleg: das erhabenste und ergreifendste Drama der Welt, das Leiden und Siegen des Gottmenschen, wie es in dem heiligen Meßtexte niedergelegt ist, hat noch kein Tondichter, außer Seb. Bach in seiner Matthäuspassion da, wo sich die Erzählung zur Darstellung erhebt, mit ähnlicher Wirkung in Tönen geschildert. Doch wir können noch weiter zurückgehen in der Laufbahn des großen Meisters. Wer erinnert sich aus den Tagen, wo er die Kunst der Reproduction auf so phänomenale Weise gelehrt, nicht des unauslöschlichen Eindrucks, den sein unnachahmlicher Vortrag von Schubert's „Erlkönig" auf dem Flügel hervorzauberte? Keine menschliche Stimme hat es vermocht, noch wird sie es je vermögen, einen dramatischen Vorgang mit so erschütternder Beredtsamkeit vor die Einbildungskraft der Sinne zu führen, daß das Ohr des Hörers zum Auge wurde und der poetische Wiederschein zur sprechendsten Wirklichkeit!

Franz Liszt, wir sind dessen sicher, hätte, wenn er es gewollt, der einzige ebenbürtige Mitarbeiter seines großen Freundes Richard Wagner werden können. Zürnen wir ihm nicht, daß er es unterlassen! Haben wir es dieser Unterlassung doch zu danken, daß dem „geistlichen Drama", dem neuen „Oratorium", ein bahnbrechender Reformator erstanden ist!

Seine, der frühesten Jugend entkeimte, im stürmischen Gewoge eines ruhmreichen Künstlerlebens stets neu auftauchende tiefe Religiosität hat ihn eben berufen und erwählt, zum Heile der Kunst und der Kirche einen neuen Styl zu gründen: den Renaissance-Styl der echtkatholischen Tonkunst. Gerade diese Mission zu erfüllen, durfte er keinen Seitenweg einschlagen.[1] — — — — — — — — — — — — — — — —

H. v. Bülow.

[1] Die Fortsetzung des Aufsatzes in dieser, wie in einer nächsten Nummer (38 des Jahrgangs 1865) der „N. Z. f. M." ist einer eingehenden Schilderung des Werkes wie seiner Aufführung gewidmet.

Italien.

1871—1874.

Es sind zwar nur wenige Seiten, die uns in dem vorliegenden Abschnitt einen Einblick in des nun gereiften Mannes Innere gewähren, sie genügen aber, um uns die Einwirkungen der „Vita Nuova“ erkennen zu lassen, wie sie für Bülow mit dem Eintritt in Italien nach allen Richtungen hin beginnt. Was er in zwanzig Jahren unablässiger, begeisterter Arbeit der Kunst und sich selbst errungen hat, bleibt unverloren. Doch öffnen sich neue Ausblicke, die das, bis dahin auf ein wichtigstes Ziel gespannte Auge früher nicht zu beachten vermochte. Der Horizont erweitert sich noch mehr und mit ihm der Kreis seiner Aufgaben und der sich für ihn daraus ergebenden künstlerischen Pflichten.

Fünf Jahre hindurch hatte seine Feder geruht, und als er sie wieder aufnimmt, um einem geschiedenen großen Kunstgenossen in ergreifenden Worten das letzte Ehrengeleite zu geben, da dünkt er uns, wenn auch derselbe, doch wie auf einen höheren Punkt gehoben, von dem aus er das frühere Selbst und Alles, was es so ausschließlich erfüllte, mit prüfendem, klarem Blicke betrachtet und abwägt. Heute, da auch Bülow's Leben als abgeschlossenes Ganze vor uns liegt, dürfte es wohl schwerlich Jemandem entgehen können, wie sehr er aus der Tiefe des eigenen Innern schöpfte, um der Wesenheit des verwandten Künstlergeistes gerecht zu werden. Daher ist diese von innigstem Verständniß dictirte Schilderung jetzt von doppelter Bedeutung.

„Lohengrin in Bologna“ legt Zeugniß dafür ab, wie bald nach dem großen Kriege mit Frankreich auch das künstlerische Gebiet durch die politischen Erfolge Deutschlands berührt ward. Auch dafür, welche Umstände die ersten Versuche, die Wagner'sche Kunst zu internationalisiren, begleitet haben, in günstigem oder in hinderndem Sinne. Der letzte Bericht aus Mailand, mit seiner Verurtheilung Verdi's und dem Hinweis auf die Bedeutung der russischen Componisten hat Bülow in dem ihm sonst freundlich gesinnten Lande — dessen Zauber er in seinen Briefen die begeistertsten Schilderungen widmet — viele Feinde gemacht. Während seine Meinung über die in dem Artikel genannten russischen Componisten unverändert geblieben ist, forderte sein Gerechtigkeitsgefühl,

nach dem Erscheinen von Verdi's letzten Werken, eine Zurücknahme des allzu verneinenden Urtheils von ehedem, die in einem Briefe an Verdi erfolgte.

Karl Tausig.[1]

[Signale für die musikalische Welt. XXIX. Jahrg., Nr. 35, den 22. Aug. 1871.]

Nicht immer erscheint der Tod einer hervorragenden Persönlichkeit in der Gestalt eines vollkommenen Dreiklanges, der die mehr oder minder bewegte Modulationenfolge ihres einflußreichen Wirkens in so harmonisch vorbereiteter Weise zum Abschlusse führt, daß das Gefühl der von ihr im öffentlichen Geistesleben hinterlassenen Lücke dem der Resignation in das Naturnothwendige weichen darf. Wohl ist dies der Fall beim Hintritte derjenigen schöpferischen Tonheroen, welche — sei es in der normal-schönen Friedlichkeit eines Gluck und Haydn — sei es unter Gladiatorenkämpfen, in denen die ganze Energie einer auserlesenen individuellen Natur gegenüber dem Gattungsgesetz noch einmal offenbart wird, die Sansara mit der Nirwana vertauschen. Die von den Überlebenden veranstaltete Leichenfeier schließt gewissermaßen mit einem Dur-Dreiklange. Trotz der Dämpfer auf Trommeln und Trompeten, trotz des ernsten Glockengeläutes verschlingt das Moment der Festlichkeit das der Trauer.

Plaudite, amici, comoedia finita est! Ja, eine gewisse Empfindung behaglicher Befriedigung bemächtigt sich der Heimkehrenden: eine Stimmung, wie sie uns in der merkwürdigen Succession des Schluß-Rondo auf den Trauermarsch in der bekannten Beethovenschen Sonate versinnlicht wird. Was der Erde zurückerstattet wurde, hat ja kaum noch den Reliquienwerth der Haare, die sich der Lebende verschneiden ließ; sein Sarg repräsentirt ja nur das Siegel unter dem nun erst gültig ausgefertigten Unsterblichkeitsdecrete seiner Werke. Aus dem Sklaven der eigenen Individualität und der Mitwelt ist er zum Beherrscher der Geister der Nachwelt geworden, die sich um so williger dieser Herrschaft beugt, als sie sich einbildet, von ihm als fröhlicher Erbe jetzt mit unveräußerlichem Eigenthums-

[1] Geb. den 4. Nov. 1841 zu Warschau, gest. den 17. Juli 1871 zu Leipzig.

rechte erst ganz Besitz ergriffen zu haben. Sein Denkmal wird die Plätze der Hauptstädte seiner Nation oder seiner Nationen schmücken; seine geistige Hinterlassenschaft ist ihren Schatzkammern einverleibt, zugänglich Jedermann zu Erbauung und Genuß, zu Belehrung und Studium — ohne besondere Legitimation, in communistischster Weise. Dieses Gefühl der Befriedigung in den Gemüthern der Überlebenden versteigt sich sogar mitunter zu dem Grade, daß dem zu Lebzeiten Verketzerten bei seiner Bestattung eine förmliche Absolution ertheilt wird für das Vergehen, existirt zu haben, d. h. seine eigenen Bahnen gewandelt zu sein. Wir haben es erlebt, daß der unglückliche Hector Berlioz von seinen Landsleuten, die ihn stets so arg mißhandelt hatten, bei seinem Tode öffentlich canonisirt worden ist; freilich gab das Motiv hierzu lediglich die französische Eitelkeit, die in ihrem tonkünstlerischen Pantheon die Species des „Symphonikers" anderweitig nicht vertreten fand.

Anders, wenn in der Blüthe der Jahre, im Vollbesitze der Schaffenskraft, im Zenith des Waltens, wo die Arbeit, die Production gleichsam nur als eine unausgesetzte freie Emanation des Genies, als eine mühelose Entfaltung der Geistesschwingen erscheint, deren einstige Lähmung, es sei denn auf gewaltsame Art, Keinem zu befürchten beikömmt, eine schöpferische Kunstgröße dem Diesseits plötzlich entführt wird. Tiefe, nachhaltige Wehmuth durfte die Gemüther erfüllen beim Hinscheiden eines Schubert, Weber, Chopin, Bellini, — namenlose Erschütterung beim Tode eines Mozart, eines Mendelssohn. Der Verlust — bei letztgenanntem Meister, dessen Dirigenten- und Virtuosengenie eine zur Vollwürdigung seiner hohen Persönlichkeit so wesentliche Ergänzung bildete, in besonderstem Maße empfindlich — mußte zunächst mit schneidender Tragik wirken; aber die Klage um den Unersetzlichen fand hinreichenden Trost in dem beglückenden Besitze der von ihm während der vergönnten kurzen Lebensfrist mit doppeltem Eifer angehäuften Geistesschätze. Schloß der Trauermarsch auch mit einem Moll-Dreiklange, wie der in Chopin's Bmoll-Sonate, und mag in dem düsteren Gemurmel, welches den Epilog dieser Dichtung bildet, ein adäquates Stimmungsbild für die trauernden Theilnehmer gefunden

werden, so läßt im Verlaufe der Zeit sein harmonisch abschließender Charakter sich immer weniger verkennen; allmählich erlischt der zuerst unabweislich dünkende Vorwurf an das Geschick: „wie viel herrliche Werke hätten wir dem Schöpfergeiste dieses Meisters noch verdanken können, wenn er nicht inmitten seines Wirkens das Zeitliche gesegnet hätte!“ Ja, ein abklärendes Nachdenken gelangt endlich dahin, einen Widerspruch zwischen jenem quantitativen inmitten und dem qualitativen am Ende nicht mehr zu verspüren, vielleicht sogar zu entdecken, daß der Held zu seinem und der Welt Frommen nicht besser, als mit frühem Tode „das Zeitliche zu segnen“ vermocht hätte, daß mit der Kunstgeschichte ebenso wenig wie mit der Weltgeschichte zu grollen oder zu rechten ist, daß die göttliche Blindheit des Fatums der schärfsten menschlichen Hellsichtigkeit überlegen ist, und daß, wie z. B. Polen unwiedererweckbar verloren ist, eine „zehnte Symphonie“ schon aus dem Grunde nicht hat geschrieben werden können, — weil sie nicht geschrieben worden ist.

Unauflöslich herb will uns dagegen die Dissonanz dünken, wenn wir — ohne die mildernde Compensation durch greifbare geistige Hinterlassenschaft, ebenbürtig der vom Verblichenen repräsentirten Bedeutung — wenn wir einen unermüdlich kämpfenden Priester der reproductiven Tonkunst, einen Muster-Interpreten der Meisterwerke classischer Tonkunst, einen der wichtigsten Factoren des Musiklebens, weil Förderer, Vermittler der Lichtstrahlen unserer Musikpropheten, somit einen der hauptsächlichsten Träger und Bewahrer ihrer Unsterblichkeit, ihres herz- und geistbildenden Fortwirkens auf die Menschheit, einen solchen Atlas des Mikrokosmus der Claviermusik, einen Künstler wie Karl Tausig — mit dem unseres Bedünkens nur ein Joseph Joachim in Parallele zu stellen ist — in seinem segensreichen, der Welt nothwendigen Wirken unvermuthet plötzlich aus den Reihen der Lebenden gestrichen sehen, als Opfer einer Seuche, wie irgend welche beliebige Dutzend-Menschenfliege. Nicht mit antikem Lächeln, sondern mit mittelalterlichem Grinsen behaftet, scheint uns da Thanatos — nicht als Erlöser, sondern als Henker — sein Amt verrichtet zu haben. Unmöglich ist es uns, einen Sinn in diese brutale Thatsächlichkeit hineinzulegen. Mit freudig klopfen-

dem Herzen begleiteten ihn unsere Blicke, als er, unermüdlich aufwärtssteigend, Stufe für Stufe sich dem Gipfel der künstlerischen Vollendung näherte, den noch Keiner in „objectiv mustergültiger“ Weise erklommen. Da plötzlich, wie von tückischer, unsichtbarer Hand aus steiler Höhe hinabgestürzt, zerschellt er: das Wort „Tod“ will uns da kaum anders, als in der Übersetzung „Mord“ über die Lippen schleichen. Ein schreiendes Unrecht dünkt uns an dem Entrissenen, wie an der musikalischen Welt verübt: er betrogen um den Genuß der durch das emsige Wuchern mit dem ihm von der Natur verliehenen Pfunde endlich ermöglichten Wirkens-Fähigkeit und -Tüchtigkeit, die Kunstkenner um alle die reiche ästhetische Freude, die Kunstjünger um alle die fruchtbare Belehrung, welche sie aus seiner ferneren künstlerischen Thätigkeit hätten schöpfen können. Ja, mich dünkt, als müßten selbst die großen todten Meister in den Gräbern trauern, denjenigen beredten Dolmetscher ihrer Schöpfungen verloren zu haben, der sie so eindringlich mit neuem Leben schmückte, daß seine Vorträge als Nachdichtungen, als Neuschöpfungen bezeichnet werden durften. Kein vollkommener Dreiklang, Moll oder Dur, will da in unsere Stimmung einkehren; die unerträgliche Spannung einer verminderten oder übermäßigen Quinte will uns nicht verlassen; oder, um musikalisch determinirter zu reden: es bleibt uns zu Muthe wie in dem schmerzlichen Vorhaltsaccorde am Schlusse der Schumann'schen Ballade „Die Nonne“.

Unter dem Drucke solcher Empfindungen ist das einzige Geschäft, dessen der Trauernde fähig ist und zu dem es ihn wie zur einzig möglichen Erleichterung drängt, nochmalige lebendige Vergegenwärtigung des Dahingeschiedenen, eingehende Schätzung des erlittenen Verlustes durch Zusammenstellung der lebendigsten persönlichen Erinnerungen an ihn, durch Rückblick auf die Entwicklungsgeschichte des großen jungen Meisters.

Es werden ein fünf- oder sechszehn Jahre her sein, daß auf der Altenburg in Weimar Dr. Franz Liszt der Knabe Karl Tausig von seinem sehr verständigen Vater — ganz und gar kein Mitglied der berüchtigten Species „Virtuosenvater“, sondern selbst ein hochachtbarer Musiker und Lehrer, seiner Zeit berühmt als einer der

elegantesten Thalberg-Spieler — mit der Bitte um die Gunst der Unterweisung vorgestellt wurde. Den in der Wohnung Liszt's dieser Vorstellung beiwohnenden Jüngern wird der Eindruck eines, ich möchte sagen, mit Schrecken gemischten Bewunderungsstaunens unvergeßlich bleiben, den wir von dem Spiel des Wunderknaben empfingen, das sofort Geist und Herz des Meisters unwiderstehlich fesselte. Wie das donnerte, blitzte, wetterleuchtete! Welche energische, rhythmische Gluth, welche Mannigfaltigkeit der Farbengebung, der es trotz des überwiegenden, stürmisch brausenden Charakters nicht an Nüancen der zauberhaftesten Zartheit fehlte! Wir waren Alle vollkommen elektrisirt. Der sonst nicht wortkarge, weil innigste Receptivität mit der Gabe fließender Mittheilung seiner Eindrücke verbindende Peter Cornelius vermochte nur zu stammeln: „Das ist ja ein wahrer Teufelskerl!" Ja wohl, aber es war kein der Unterwelt entsprungener, sondern ein direct vom Himmel herabgefallener Teufel, ein Erzdämon von Talent — ein Dämon, den es der unermüdlichen Selbstbildungsarbeit, dem künstlerischen Charakter des von diesem Talente Besessenen gelungen ist, zu zähmen, zu bändigen, den erhabensten Aufgaben der Kunst dienstbar zu machen, kurz, in einen wahren Lichtengel zu verwandeln.

Während seiner Lehrjahre in Weimar begnügte sich Karl Tausig keineswegs blos mit Ausbildung seines Virtuosentalentes, das damals bereits ein vollkommen concertreifes hätte genannt werden können, sondern studirte eifrig alle Disciplinen der Musik theoretisch und praktisch. Die unter Liszt's geistvoller Leitung damals zahlreichen und wahrhaft glänzenden, bis ins einzelnste Detail vom höchsten Begeisterungsschwunge getragenen Theater- und Concertaufführungen lenkten seinen Sinn mit besonderer Vorliebe auf den Orchesterapparat hin. Eifrig übte er sich in der Instrumentirungskunst: seine aus dieser Epoche stammenden (später formell desavouirten) Compositionsversuche: z. E. ein Clavierconcert und eine Concertpolonaise mit Orchesterbegleitung, verschiedene „symphonische Dichtungen", z. B. ein „Manfred" und jene durch ein nicht eben glückliches Clavierarrangement und die noch unglücklichere Veröffentlichung desselben Tausig's Rufe als Musiker so verhängniß-

voll gewordene Ballade „Das Geisterschiff" zeigen, nebst diversen „Unmöglichkeiten" und raffinirten Extravaganzen, doch eine blühende, originelle Phantasie und eine merkwürdig sichere Orchestrirungspraxis.[1] Ich erwähne diese von Tausig's eminentem Talente weniger bekannt gewordene Seite nur flüchtig, da die Manifestation derselben ja doch nicht vor das öffentliche Forum gelangen wird. Sie wird diejenigen nicht Wunder nehmen, welche befähigt sind, Tausig's meisterhafte Übertragungen der denkbar schwierigsten Orchestermusik für sein Instrument zu würdigen. Seine — in ihrer minutiösen Gewissenhaftigkeit und durch die überraschende, ingeniöse, praktische Zusammenfügung des handlich auf die Claviatur unübertragbar Erscheinenden — über alles Lob erhabene Bearbeitung des Clavierauszugs von Richard Wagner's complicirtestem Musikdrama „Die Meistersinger von Nürnberg", seine sechs Paraphrasen verschiedener Fragmente aus Beethoven's Streichquartetten hätte Einer, der im Orchesterreiche nicht so heimisch, wie Tausig, nimmermehr zu Stande gebracht. Bei diesem Anlasse muß ich noch seiner, aus der letzten Lebenszeit stammenden, theilweisen Uminstrumentirung von Chopin's Emoll-Concert gedenken. Ich weiß nicht, ob ich in dieser Arbeit seine objective Pietät oder seine subjective Feinheit höher zu stellen habe, bin aber sicher, daß ihre Bekanntwerdung Tausig als Musiker bei vielen seiner Collegen auf eine noch höhere Stufe der Hochschätzung zu stellen geeignet wäre. — Neben seinen künstlerischen Studien beschäftigte sich Tausig's slavisch-empfänglicher, dabei deutsch-gründlicher Geist schon damals mit Erwerbung linguistischer und philosophischer Kenntnisse; auch trieb er fleißig Mathematik, kurz, vernachlässigte in keiner Branche gymnastische Übungen des Hirns über denen der Hand. Ein mir von Richard Wagner geschenktes Gedenkblatt, in dem es heißt: „Das Wissen ist es, welches die heilige Flamme für die Kunst in deren Jünger zu nähren und zu läutern bestimmt ist", wurde schon damals von Karl Tausig, dem ich es copirte, zur Lebensdevise erhoben und unter allen verschiedenen Lebensverhältnissen unausgesetzt bethätigt.

In den Berliner Orchester- und Kammerconcerten des Unter-

[1] Vergl. S. 291.

zeichneten (Januar 1858 u. s. w.) ließ sich der Jüngling Karl Tausig zum ersten Male öffentlich in der Stadt hören, die von ihm nachmals zum Wohnsitze erwählt, die ferner auch die Ruhestätte seiner irdischen Hülle werden sollte. Sein Auftreten erregte großes Aufsehen: je nach Temperament der Zuhörer (ein Moment, welches bei Beurtheilung der sogenannten musikalischen Parteien weit weniger in Anschlag gebracht wird, als geschehen sollte) erfuhr er von Einigen ungeschmälerte Bewunderung, von Anderen — speciell jenen Kurzsichtigen, die niemals begreifen wollen, daß auch „der ungeberdigste Most zuletzt noch einen edlen Wein“ geben kann — beinahe absolute Verwerfung. Verschiedene andere Gründe, zum Theil auch der persönliche Ehrgeiz Tausig's, der von der Mission eines „Clavierspielers“ sich noch nicht jenes hohe Ideal gebildet hatte, in dessen Erstrebung und Verwirklichung er sich später seinen Weltruf erobern sollte, verhinderten ihn, Berlin zum Ausgangspunkte einer Virtuosencarrière zu nehmen und mit der Absicht auf eine hierin mögliche Lorbeernlese seine „Wanderjahre“ anzutreten. Vielleicht durch mein persönliches Beispiel in Berlin verführt, begab er sich ungesäumt nach Wien, um dort als Zukunftsmusikapostel ähnliche Propagandaversuche anzustellen. Als Dirigent noch mehr wie als Pianist ließ er hier seinem jugendlich enthusiastischen Thätigkeitsdrange ungezügelt freiesten Lauf. Wenn „viel Feind', viel Ehr'“ wirklich gleichbedeutend ist, müßte er für die, seinen Neu-Weimarischen Propagandabestrebungen gebrachten bedeutenden Opfer jeder Art, mindestens das Doppelte an Ruhm eingehandelt haben. Dies war jedoch keineswegs der Fall, sondern . . . Der geneigte Leser verzeihe die nachfolgende Einschaltung, die ich ihm und mir, selbst auf die Gefahr hin, einer noch dazu ungeschickten oratio pro domo beschuldigt zu werden, nicht zu ersparen vermag, weil sie in zu engem Zusammenhange mit dem Urtheile über die Entwicklung des jungen Meisters steht, dem diese Zeilen gewidmet sind. Man hat seiner Zeit die „Zukunftsmusik“ — dem Himmel sei Dank, ist das Streitobject aus der Mode gekommen — mit dem „rothen Gespenst“ in der Politik verglichen und vielleicht nicht mit Unrecht. Ihre Anhänger durften zum Theil destructiv-radicaler Tendenzen beschuldigt werden, wie denn auch Herzog Ernst von Coburg-Gotha

bei jeder Begegnung mit Franz Liszt an einem der kleinen thüringischen Höfe, die Frage: „Halten Sie sich noch immer Ihre Räuberbande?“ niemals zu unterlassen pflegte. Die „Röthesten“ unter uns hätten, wäre Gelegenheit geboten gewesen, vielleicht gar ein paar Monate lang „Pariser Commune“ gespielt. Aber wie trotz aller Barbarei der Standpunkt der Pariser Usurpatoren gegenüber dem der Versailler Usurpatoren nicht als der des sonnenklaren, absoluten Unrechts bezeichnet werden darf, so dürften für die in jener Epoche von uns verübten Extravaganzen (zum Theil Repressalien), Respectlosigkeiten, kurz, „Flegeleien“ aller Art, denn doch billiger Weise einige mildernde Umstände in Betracht zu ziehen sein. Karl Tausig beklagte, wie mehr oder weniger alle seine Mitpatienten in jener „Entwicklungskrankheit“, die auch von ihm begangenen Toll- und Thorheiten; niemals kam es ihm jedoch in den Sinn, den feurigen Enthusiasmus zu bereuen, der schließlich doch auch der Motor der Extravaganzen, der Stamm dieser Auswüchse gewesen war. Er bereute ihn um so weniger, je härter er für die Abirrungen persönlich gelitten und gebüßt hatte; denn, um nur Eines zu erwähnen: als einem Haupträdelsführer waren ihm die Säle sämmtlicher Concertinstitute verschlossen, wo er seine Claviervirtuosität hätte zur Anwendung bringen können.

„Entwicklungskrankheit“ habe ich unser Zukunftsfieber genannt. Die Parallele in politischer Richtung liegt nahe. Welche irgendwie edel und heißblütig angelegte Jünglingsnatur — vielleicht dereinst in den kaltblütigsten Staatsmann umgeschmolzen — muß denn nicht in einem gewissen Lebensstadium gewissen republikanischen Utopismen huldigen? Welcher grünende Idealismus tritt nicht zunächst mit Auswüchsen behaftet auf? Welche „abzustoßenden Hörner“ werden nicht nach und nach, Dank der Repulsion seitens der nüchternen Mitwelt, Dank der Attraction der reifenden eigenen Erfahrung und inneren Vertiefung, narbenlos sich verlieren? Was hat es denn auf sich, auf welchem der unzähligen Wege zum Rom der Wahrheit das Individuum, kraft der Eigenartigkeit seiner Anlagen, und mit welchem Zeitverbrauche es dahin gelangt? Ob man durch Meyerbeer zu Wagner komme, ob durch Berlioz und Liszt zu Beethoven (die Führer sind des Zielpunkts doch wahrlich so wenig unwerth, wie

Virgil's Geleite eines Dante), ob durch Mendelssohn zu Bach und Cherubini, oder durch Schumann's antiplastische, wenn auch unendlich interessante und schöne Labyrinthe zum Verständniß der Plastik eines Mendelssohn, den nur der wirklich Gereifte als das höchste Form-Genie nach Mozart zu erkennen fähig ist, was kommt denn hierauf an? Die Hauptsache bleibt, daß das Ziel erreicht werde, welches in Gründung einer wohlerworbenen, viel durchgekämpften Harmonie des Künstlers mit sich selbst und mit seinem — in näherer oder untergeordneterer Sphäre, doch niemals ganz ohne Beziehung zu den Spitzen der Kunstgeschichte wie zu ihren Hauptaufgaben denkbaren — Special-Berufe zu bestehen hat. Richte man uns Irrend-Strebende nicht vor unserm „jüngsten" Tage! In normalrechter, schnurgeradliniger, conservatoriums-mustergemäßer Entwicklung würde Karl Tausig wohl niemals der Mann geworden sein, dessen Verlust für die Kunstwelt wir heute so innig zu beklagen veranlaßt sind. Seine künstlerische Confession ließ sich, als er zu jener erwähnten Harmonie sich durchgestritten, mit denselben Worten, wie unser Meister Liszt einstmals die seinige präcisirte, bezeichnen: es gebe doch eigentlich nur zwei Parteien in der Kunst, die Jener, welche kennen und können, und die andere (der Keiner eingestandenermaßen angehören möge, die aber dennoch weit zahlreicher) der „staubaufwirbelnden" Ignoranten und Impotenten.

Aus seinen jedenfalls rühmlichen, wie auch immer „objectiv" verdienten Mißerfolgen — denn das Herz, „aus dem alle großen wie alle schönen und guten Gedanken kommen", dessen Ausgeburten und Verirrungen vollständig zu desavouiren daher unmöglich ist, ohne zugleich das beste Selbst zu leugnen, der Enthusiasmus, die Anhänglichkeit an den Meister hatten sie ihm erworben — zog Karl Tausig weiseste Lehren. So schroff und unerbittlich die öffentliche Meinung über seine Experimente den Stab gebrochen, noch schroffer und unerbittlicher verfuhr seine Selbstbesinnung über sein bisheriges Dichten und Trachten. Aus den ihm entgegengeschleuderten Pfeilsplittern der feilen Kritik schmiedete er sich die kritische Feile, welche die treue Begleiterin seines ganzen künftigen Lebens und Strebens werden sollte. Was sein künstlerisches Warm-

gefühl ihm noch nicht zu enträthseln vermochte, lehrte ihn allmählich der frühzeitig eingeschlagene Weg speculativen Denkens und concreten Kunstästhetisirens. Viele Jahre hindurch schwieg Fama gänzlich über ihn. Einsam zog er sich in sein Studirzimmer zurück, das er, um doch äußerer Anregungen und Einwirkungen nicht ganz zu entbehren, in verschiedenen Städten nach einander aufschlug. So lebte er längere Zeit privatisirend in Genf, London, Brüssel, kehrte auch zeitweise nach Wien zurück, wo er ein, wenigstens seinerseits als ein innigeres aufgefaßtes Freundschaftsverhältniß zu Johannes Brahms anknüpfte, den er nicht blos als hochbedeutenden Tondichter, sondern auch als einen der ihm interessantesten und selbst technisch leistungsfähigsten Clavierspieler verehrte. Diese bis an seinen Tod unwandelbar aufrecht erhaltenen Beziehungen machten den immer männlicher heranreifenden Künstler seiner alten Bewunderung und Verehrung für Wagner und Liszt nicht untreu. Es liegt etwas versöhnend Rührendes in dem Umstande, daß ihm das harte Schicksal noch vor seinem Tode (in Berlin bei Wagner's Besuchsfestlichkeiten — in Leipzig bei Liszt's Anwesenheit, wo ihm dann zugleich die Sterbeglocke läutete) Gelegenheit darbot, von seinen Gesinnungen gegen die beiden Meister, welche den dauerndsten Haupteinfluß auf seine künstlerische Entwicklung ausgeübt, persönlich ein neues und letztes Zeugniß abzulegen.

In den letzten Monaten des Jahres 1865 seine praktische Laufbahn wohlgerüstet wieder aufnehmend, traf Karl Tausig nach siebenjähriger Abwesenheit wiederum in Berlin ein; zunächst wohl nur mit der Absicht eines kürzeren Verweilens, die sich jedoch — in Folge der bei jedem abermaligen Concertiren gesteigerten Theilnahme seiner Zuhörer, in Folge der für ihn fortwährend zunehmenden Begeisterung darf man sagen, — in den Entschluß verwandelte, sein bleibendes Domicil oder Hauptquartier für seine Concertausflüge daselbst zu gründen. Diese letzteren — in kürzeren und längeren Zwischenräumen nach Nah und Fern unternommen — gestalteten sich von Jahr zu Jahr immer mehr zu wahren Triumphzügen. Nur Meister Anton Rubinstein wurde ihm als ebenbürtiger Rival zur Seite genannt — es bedarf nicht der Erwähnung, daß gegenseitige Hochachtung und herzliche Bewunderung ihrer respectiven

Vorzüge die beiden „Rivalen“ mit einander verband. Der preußische Hof, von dem steigenden Eclat seines Künstlerrufs auch im Auslande (Holland, Rußland) bewogen, ernannte ihn zum königlichen Hofpianisten. Eine noch unerwartetere Auszeichnung wurde ihm durch Verleihung eines hohen österreichischen Ordens zu Theil. Diese temporären, meist mit einer Rastlosigkeit durchgeführten Concertreisen, die vielleicht den zarten Körperbau nach und nach unversehens aufgerieben haben mag, wurden von ihm gewissermaßen nur als Nebenarbeiten, zur Sicherstellung seiner materiellen Existenz betrachtet. Den größten Theil des Jahres widmete er mit einer Liebe und Aufopferung ohne Gleichen der von ihm gegründeten und geleiteten Clavierhochschule in Berlin, zu der er sich die tüchtigsten Künstlerkräfte: C. F. Weitzmann, Adolf Jensen, Louis Ehlert als Mitarbeiter engagirte. Zwei Tage in der Woche war er von früh Morgens bis spät Abends vollständiger Geisteseigner dieser seiner Schüler, die alle mit begeisterter Liebe an ihm hingen, und unter denen viele dem Namen ihres Lehrers durch ihre musikalische Zukunft noch Ehre erwerben werden. Zu Privatunterricht an Dilettanten vermochte sich sein reizbarer künstlerischer Ernst, dem jede Oberflächlichkeit in tiefster Seele verhaßt war, nicht zu verstehen; das hätte ihm zu sehr nach „Metier“ geschmeckt, seine sensitiven Nerven überdies noch zeitiger aufgerieben. Die fünf anderen Tage der Woche arbeitete er mit der unermüdlichsten Ausdauer an der Bereicherung seines Pianistenrepertoires, wie an noch fernerer Vervollkommnung von Leistungen, die Freund und Feind sogar als fertige anerkannt hatten, die aber sein stündlich sich verfeinerndes Ohr als noch verfeinerungsbedürftig erkennen lernte. Nach jeder neu erreichten Stufe der Vervollkommnung richtete er das ihm vorschwebende Ideal gleichzeitig eine Stufe höher, und in diesem „Faustischen“ Zuge seines Wesens haben wir das hauptsächlichste Moment zu erkennen, das seinem Künstlercharakter einen wahrhaft imponirenden Stempel aufprägt. Zunächst im Interesse seiner „Hochschule“ widmete er seine Geisteskräfte und die Summe der an seiner Selbstbildung praktisch gemachten Erfahrungen der Herausgabe von classischen Studienwerken in instructiver Form. Seine Ausgabe des Gradus ad Parnassum von Clementi und einer Antho-

logie aus dem wohltemperirten Clavier von J. Seb. Bach sind, wie seine Concertbearbeitungen verschiedener Werke von Scarlatti, Schubert, C. M. von Weber, seit Geraumem Gemeingut der gesammten gebildeten Clavierwelt geworden, haben ältere und andere gleichzeitige Bearbeitungen und Ausgaben siegreich verdrängt, und mit Recht; denn sie constituiren unvergängliche Verdienste ihres Autors um die Zukunft der Clavierspielkunst für Alle, für Künstler, Lehrer und Dilettanten in gutem Wortsinne. Daß er endlich auch productiver Thätigkeit sich wieder zuzuwenden gedachte, zeigen seine originellen und geistreichen Phantasien über ungarische Zigeunerweisen und die beiden als Op. 1 und zugleich Opus ultimum edirten schönen Clavieretüden. Düsterer Scherz des Verhängnisses. Der Sehnsuchtstrieb nach eigenem selbständigen Schaffen, dem er mit diesem als Op. 1 bezeichneten Werke — dessen Nummer die Selbstverurtheilung früherer sogenannter „Jugendsünden" bezeugt und ihm und der Musikwelt eine Reihenfolge reifer, goldner Früchte in Aussicht stellt — die erste Befriedigung gewährt, ist zugleich das letzte Lächeln, der letzte Seufzer eines Künstlers, dessen glühende dichterische Phantasie niemals erstarrt und erkaltet war, aber von der unerbittlich strengen Selbstkritik des Denkers in jeder ihrer Äußerungen stets zurückgedrängt wurde, sobald die letzte Instanz des Kopfes die Inspiration des Herzens nicht vollkommen zu legitimiren im Stande war. Er ahnte es wohl nicht, daß auf dem neuen Wege der Tod so bald sein brutales Halt gebieten würde; die Klinge ahnte nicht, daß ihre Scheide verbraucht, verzehrt war. Denn, wenn bei irgend eines Künstlers Frühtode, ist es bei dem Tausig's angebracht, das Wort zu citiren: La lame a usé le fourreau.

Daß dieser vollkommene Künstler, von Gottes Gnaden wie Wenige berufen, durch eigene Willenskraft, wie noch Wenigere, auserwählt, ein seltener und vielseitiger Arbeiter war, habe ich schon mehrfach berührt. Es sei mir jedoch hier noch gestattet, derjenigen musterhaften künstlerischen Gesinnungen zu gedenken, die ihn bei seinem rastlosen Arbeiten beseelten — vielleicht zum Nutzen und Frommen manches Kunstjüngers. Vor Allem erfüllte ihn der tiefste Respect vor dem Kunstwerke, dessen Interpretation er sich

vorgenommen hatte. Wir stimmten über die Erfordernisse künstlerischen Vortrages überein, daß dazu gehöre: 1) objectiv correct zu spielen, auf Grundlage minutiösester Analyse und Decomposition, zu der ein durch Analogie geleitetes Zwischen-den-Zeilen-Lesen der scheinbar unwesentlicheren, deßhalb vom Autor nicht stets ausdrücklich in den Text eingetragenen, feineren Vortragsvorschriften unbedingt gehöre; 2) objectiv schön zu spielen, d. h. mit Berücksichtigung der akustischen Gesetze des Instrumentes, wie des allgemeinen Wohlklanges, der so häufig nur durch die combinirtesten dynamischen Schattirungen der einzelnen Stimmen, selbst bei den einfachsten Consonanzen, ermöglicht wird, gewissermaßen stets organisch polyphon und polychrom, wie es nur immer die Fortschritte der modernen Flügelbaukunst, Dank unserem trefflichen gemeinschaftlichen Beflügler, Karl Bechstein in Berlin, nicht blos zulassen, sondern häufig inspiriren; 3) subjectiv interessant zu spielen (wohlgemerkt mit der Einschränkung vorhergängiger gewissenhaftester Beobachtung der beiden ersten Postulate), d. h. frei reproducirend, der ganzen Darstellung, soweit möglich, den Charakter augenblicklicher Improvisation, den Zauber einer freien Rede verleihend. — Nun, dies Alles, zu harmonischstem Ebenmaße vereint, traf in Tausig's Clavierspiel zusammen.

Nächst dem Respecte vor dem zu interpretirenden Kunstwerke besaß aber Tausig die Tugend eines noch respectableren, weil schwierigeren Respectes: des Respectes vor dem Publikum, dem er das Kunstwerk zur Erbauung oder Belehrung vorführen wollte. Er adoptirte vollkommen meine — man entschuldige geneigtest den unumgänglichen Mißbrauch des persönlichen Fürwortes, den ich in diesem Briefe mache — meine Theorie, daß, wenn, wie leider tagtäglich allerorts Figura zeigt, nichts zu schlecht für den Magen der Menge ist, man sich doch stets erinnern müsse, daß auch nichts, nichts zu gut, zu kostbar für dieses Publikum, an das wir appelliren, sein kann. Somit müsse ein seriöser Künstler auch die aus den equivoquesten Bestandtheilen zusammengesetzte Zuhörermasse unter allen Umständen au sérieux nehmen. Auch nach dieser Seite hin war Tausig's Praxis eine mustergültige. Ich könnte ihm hierin, wie auch in seinem Verhalten gegenüber dem Kunstwerke, nur

einen einzigen Collegen zur Seite stellen, den ihm ein Jahr früher im Tode vorangegangenen trefflichen Meister Alexander Dreyschock, dessen wunderbare harmonische Technik durchaus nicht eine geistlose war, wie so Mancher wähnt, dem nicht, wie mir, persönlich Gelegenheit zu Theil wurde, intimer mit dem ebenso hochachtbaren als ungemein collegialischen Künstler zu verkehren, dessen rastlose Arbeit um so höher anzuschlagen war, als sie die verhältnißmäßig nur geringe Potenz seiner ursprünglichen Begabung für Musik, betreffs deren er selbst sich keiner Täuschung hingab, vollständig für Uneingeweihte zu verdecken im Stande war.

Wem möchte, nachdem wir versucht, ihm eine flüchtige Skizze von Tausig's unausgesetzten künstlerischen Studien zu geben, zu denen sich auf den verschiedensten Gebieten die gründlichsten wissenschaftlichen Studien gesellten (in letzter Zeit widmete er jeden musikfreien Augenblick mit Vorliebe den hervorragendsten neueren Publicationen in der Physiologie und anderen naturwissenschaftlichen Materien), die Unbilligkeit des dem „Menschen" Tausig gemachten Vorwurfs einer stolz selbstgenügsamen Zurückgezogenheit und einer unfreundlichen Ungeselligkeit nicht einleuchten? Wer möchte ihm verargen, den Verkehr mit Büchern, aus denen er neuen Stoff für Denken und Empfinden, dessen Verarbeitung schließlich zur Befruchtung neuer Blüthenkeime in seiner Kunst mittelbar dienen konnte, dem Verkehr mit meist von der Neugier, eine Berühmtheit zu examiniren, getriebenen, mehr oder minder gleichgültigen Müßiggängern der verschiedenen Gesellschaftsclassen vorgezogen zu haben, in welchem er, als der natürlich weit häufiger gebende, selten empfangende Theil, der unabweislichen Erholung von concentrirtester Thätigkeit nie theilhaft werden konnte? Zwecklose Zusammenkünfte in Localitäten — mit oder ohne Tabaksrauch — waren ihm natürlich im höchsten Grade zuwider. Außerdem war er durch manche bittere Erfahrung gewitzigt worden, wie leicht bei „Zungendrescherei" und „Kinnbackenwackeln" in Gesellschaft von weniger vertrauten Personen eine von seinen orginellen, je nach Zufall und Laune unbefangen gethanen, aber mit polizeilicher Wachsamkeit erlauschten Äußerungen Gefahr lief, von Unverständigen „verhört", entstellt, mißdeutet, schließlich irgendwie zu seinem oder zu Anderer

Nachtheil, denen unabsichtlich dann einen Kummer zugefügt zu haben, seinem loyalen Herzen wehe that, mißbraucht zu werden. Das hinderte jedoch nicht seine ungemein schmiegsame Natur, wo es darauf ankam, sich mit gleicher Alcibiades-artiger Gewandtheit auf den verschiedensten Geselligkeitsterrains zu bewegen. Es darf angedeutet werden, daß er gerade in den höchsten socialen Gesellschaftsschichten, unter den geistvollsten und bedeutendsten Frauen der vornehmen Welt seine enthusiastischsten Verehrerinnen zählen durfte. Traf er mit geistvollen, sympathischen Männern der Litteratur, Malerei, Medicin zusammen, die den Tact besaßen, ihn nicht als Celebrität zu inquiriren, so entfaltete er ein geselliges Talent von der höchsten Anmuth. Seine drastische Frische als Erzähler, sein überwältigend kaustischer Witz, der mit gleicher Leichtigkeit, wie seine Finger, die Riesenscala von der Aristophanischen Plastik bis zur Heine'schen „viergestrichenen" Ironie zu spielen verstand, componirten die funkensprühendsten Contrapunkte zu dem canto fermo des Berliner Welt-Humors, unter dessen Repräsentanten er natürlich vorzugsweise nur mit denjenigen sich einließ, die wie die Herren Dohm und Scholz in Schrift und Bild hinter der bacchantischen Maske stets einen sittlich-idealistischen Grundkern errathen ließen, welchen die Genannten unter Anderem auch durch ihre feinfühligste Empfänglichkeit für das Erhabenste in der Tonkunst documentirten.

Als ich vor Jahresfrist bei einer unfreiwilligen Reise nach Berlin Karl Tausig aufsuchte, hatte er die Güte, mir trotz der saison morte, trotz seiner Klage, nicht „eingespielt" zu sein, trotz sehr „musikmüder" Verfassung, Verschiedenes vorzuspielen, so die unglaublich (für den nämlich, der sie studirt) schwierige Toccata von Schumann, die von Peters entdeckte Bach'sche Esdur-Suite, verschiedene Mazurken und Präludien von Chopin. Meine Quittung über den empfangenen wahren Hochgenuß äußerte sich ungefähr mit folgenden Worten: „Sie sind unerreichbar groß geworden, lieber Freund. Trotz aller meiner alten, unverrosteten Bewunderung für Ihr Riesentalent hätte ich nie geglaubt, dereinst ähnlich zu Ihnen aufblicken zu dürfen wie zu Joseph Joachim, wenn er das Beethoven'sche Concert gespielt hatte. Jede Note, die Sie geben, ist Gold, ist seelischer Empfindungsextract. So ein kurzes

Präludium, so eine Mazurka von Chopin, wie Sie das Stück ‚creiren‘, berechtigt Sie, zu sagen: ‚Hier habt ihr in nuce die ganze Geschichte der Clavierspielkunst von Anbeginn bis auf den heutigen Tag‘, ganz wie Horace Vernet dem Petenten um ein Albumblatt, das er in dessen Anwesenheit während zehn Minuten zu Papier gebracht, erwiderte, als Jener dasselbe nach dem communistischen Maßstabe der darauf verwendeten Arbeitszeit zu taxiren wagte: ‚Wie, Sie glauben, zehn Minuten habe ich an jenem Ihrem Albumblatte gezeichnet? Dreißig volle Jahre sind es, die ich dazu gebraucht!‘ Früher waren Sie ein glühender Feuerbrand, jetzt sind Sie eine wohlthätig leuchtende und erwärmende Sonne geworden. Sei gegrüßt, junger Sonnengott! Wie freue ich mich meiner noch hellgebliebenen Augen, daß ich Ihnen so recht von Herzen einen Tribut, den Sie von mir nicht verschmähen werden, darbringen kann.“

Der so von mir bedankte junge Meister nahm die aus warmem Herzen entquollenen Worte warmherzlich auf. Was ich dem Lebenden unter vier Augen gesagt, ich wiederhole es heute vor der Öffentlichkeit, verlegen nach einem anderen Modus, dem jungen Grabe eine Huldigung darzubringen, forschend, und zu voll innigster Theilnahme, um ihren Ausdruck auf eine hellere und kühlere Stimmung zu vertagen. Die Befugniß hierzu meinem wohl nicht bestrittenen Rechte, meinen verewigten Mitschüler zu betrauern, sein Andenken in steter Bewunderung seiner hohen Gaben und Leistungen hoch und theuer zu halten, entlehnend, richte ich an litterarisch berufenere Federn als die meiner Wenigkeit die Bitte, diesen bescheidenen Nachruf baldigst ergänzen und verbessern zu wollen.

Hans von Bülow.

Ponte a Serraglio bei Lucca, im August 1871.

Lohengrin in Bologna.

Kein Leitartikel, sondern ein vertrauliches Gespräch (im australischen Style)

durch diplomatische Indiscretion in die Öffentlichkeit gebracht.

[Signale für die Musikalische Welt. XXX. Jahrgang, Nr. 2, Januar 1872.]

1.

E. Nun, wie ist es, kommen Sie mit, wie Sie mich vor einigen Tagen hoffen ließen? Kommen Sie mit! Sie werden's nicht bereuen. Ich garantire Ihnen, daß die Befriedigung, welche Sie von dem vielen vollkommen Gelungenen in der Bologneser Aufführung empfangen werden, Sie reichlich entschädigen wird für einzelne störende Tempo-Vergreifungen und dergleichen, von denen ich mir nicht verhehle, daß dieselben Sie, der Sie Zeuge der authentischen Münchner Vorstellungen waren, weit empfindlicher berühren müssen als mich, der ich nur den plagalischen — Prokrustes-Behandlungen des Werkes in Norddeutschland im vorigen Jahrzehnt beigewohnt.

W. Keine Zeit! bester Freund, und trotz aller Achtung vor Ihrer Urtheilsfähigkeit kann ich Ihnen, der Sie um zwei Jahre länger italianisirt sind als ich, nicht so unbedingt Glauben schenken. Sie wissen, sie sind rachsüchtig, diese Italiener! Sollten sie sich die günstige Gelegenheit haben entgehen lassen, an einem deutschen Musikdrama Revanche zu nehmen für alle die Unbill, die unsere deutschen Bühnen den Drammi lirici italienischen Ursprungs jahraus jahrein zufügen?

E. Um Vergebung, haben Sie das italienische Libretto des Lohengrin gelesen?

W. Ich weiß, wo Sie mit der Frage hinauswollen, und erkläre Sie von vornherein im Rechte. Gewiß — Herr Salvatore Marchesi hat zwar keine Nachdichtung geliefert — aber seine Arbeit ist doch um hundert Procent respectabler, sinn- und sprachgemäßer, musikgerechter, als alle die erbärmlichen Fabrikate unserer Textübersetzungen französischer und italienischer Opern — von Vossen's Armide bis zu Proch's Troubadour — welche außerdeutschen Werke bekanntlich den überwiegenden Nahrungsstoff des Repertoires unserer Operntheater ersten Hofranges repräsentiren.

E. Dieses Zugeständniß läßt mich hoffen, Sie dürften vielleicht auch die anderen Vorurtheile oder Vorwände, die mich des Vergnügens Ihrer Reisebegleitung zu berauben drohen, sich hinwegvernünfteln lassen. Das Geschäft, in das ich Sie soeben beim Eintritt in Ihr Zimmer vertieft fand, scheint mir nicht eben Ihre Klage über Mangel an Muße zu bestätigen. Die Lectüre von Panofka's neuem Buche »Voci e Cantanti« rechnen Sie doch kaum zu Ihren pressanten Berufsarbeiten?

W. Wer weiß? Treffende Wahrheiten, von einem klar denkenden Kopfe in klarer Form ausgesprochen, leisten mir in den Arbeitspausen dieselben Dienste wie schwarzer Kaffee. Das Buch interessirt mich, und ich will es nicht beim Anblättern bewenden lassen, sondern gründlich zu Ende lesen.

E. Das können Sie auf der Fahrt nach Bologna im Coupé ebenso gut. Die 47 Tunnel, die wir passiren, sind sogar sehr geeignet, das Nachdenken über das Gelesene zu befördern. Stellen Sie sich doch vor: Sie verlieren bei der ganzen Excursion keine zwanzig Stunden. Der directe Train um 10 Uhr 40 Minuten bringt uns $3^1/_4$ nach Bologna la dotta, la grassa, la capitale musicale, die Stadt der hundert Thürme — wir haben also Zeit, noch nach dem Campo santo hinauszufahren, der Ihnen im vorigen Frühling so gefiel, daß Sie sich sofort daselbst begraben lassen wollten, welchen Wunsches Ausführung Sie aber im Albergo d'Italia infolge eines trefflichen, echtitalienischen Diners sofort auf unbestimmte Zeit zu vertagen sich entschlossen. Die heilige Cäcilia von Raphael können wir uns auch noch bei Tageslicht ansehen; das Theater beginnt um 8 Uhr, die Oper währt bis gegen Mitternacht. Gegen 1 Uhr Morgens kehren wir mit dem Omnibuszuge nach Florenz zurück, wo wir nach 6 Uhr eintreffen. Ja, sollten Sie Neigung verspüren, Ihrem Balletenthusiasmus zu fröhnen und als Lohengrindessert »La Semiramide del Nord« von Borri mit zwar reizloser, aber nicht geräuschloser Musik von Dall' Argine noch zu verspeisen — auch gut; um halb drei Uhr Nachts führt uns ein Schnellzug heim.

W. Gut, daß kein Landsmann Ihre Sticheleien hört! Was weiß man denn bei uns von jener Poesie des Tanzes, jener geist- und ausdrucksreichen Pantomimik, wie sie im Lande, wo man sich

zur Limonade die Citrone frisch vom Baume pflücken kann, selbst in den kleinsten Theatern zu Hause ist? Schreiben unsere Tanzcomponisten etwa so feine und liebenswürdige Balletmusik wie Pugni und seine heutigen Nachfolger Giorza, Marenco, Chiti? Bei uns ist ja das Ballet mit seinem schreienden Prophetensonnen-Luxus nichts als die Ergänzung, das abendliche Pendant zur vormittäglichen Militärparade. Genug gefavre't. Ich capitulire, ich reise mit.

2.

(Im Waggon).

W. Sie haben die letzten Proben und die ersten Vorstellungen in Bologna gehört, sind gründlichst orientirt und informirt. Haben Sie die Freundlichkeit, auszupacken und mich vorzubereiten. Nach meiner Ansicht reüssiren nur die Überraschungen, auf welche man bereits präparirt ist. Ich muß genau wissen, was ich speciell zu bewundern, worüber die Achsel zu zucken, wo ich zu applaudiren habe. Dann erst werde ich am Abend mit jener Seelenruhe zuhören können, welche außerdem zur Verdauung des Diners wie zum Ertragen der Nachtreise nöthig ist.

E. Nun, die interessanteste, wichtigste Person im Bologneser Lohengrin ist unstreitig der Dirigent: Angelo Mariani. Auch werden Sie seinen Namen auf dem Theaterzettel in doppelt so großen Lettern als den des Componisten lesen. Die Bologneser wie die Genueser (Mariani ist ein Genueser) beten ihn buchstäblich um die Wette an. Da nämlich Bologna Herbstsaison hat, Genua Carnevalsaison, so kann sein Tactstock beide Städte nach einander alljährlich beglücken. Doch halt — ich sollte eigentlich weiter ausholen, ich sollte beim Syndikus von Bologna, Herrn Casarini, anfangen. Der allein ist der moralische und factische Schöpfer des großen musikalischen Ereignisses. Der hat den Succeß gewittert, den Wagner's Musik in Italien finden würde, hat mit einer Energie und Ausdauer ohne Gleichen die Idee angeregt, durchgekämpft gegen Presse und Musiker und, mit einer ebenfalls seltenen Splendidität, die erforderlichen außergewöhnlichen Mittel beschafft — Alles ad majorem gloriam der von ihm administrirten Felsina.

W. Bravo! Diesen Syndi-kuß der ganzen Welt!

E. In keiner Probe hat er gefehlt, überall ermuthigt, angefeuert, zurecht gewiesen, disciplinirt. Ein erstaunlicher Mann! Jeden Fehlgriff auf der Bühne, ja im Orchester bemerkte er. Einmal fand er, sehr mit Recht, daß der Beckenschläger im ersten Finale des Bösen zu viel that, namentlich niemals dämpfte, und darüber interpellirte er nun den Maëstro Mariani. Der hat ihn aber abgetrumpft und ihm, ebenfalls vor allen Leuten, den Rath ertheilt, sich um diejenigen Dinge zu kümmern, die seines Amtes seien.

W. Oho! . . . Sagen Sie, der Herr Syndikus ist doch nicht auch etwa Kammerherr oder Major?

E. Nein, aber gewissermaßen Intendant des Theaters, der z. B. auch den Maëstro Mariani, als Vertreter der Stadt, contractlich engagirt.

W. Nun, in diesem Falle ist der Maëstro zu entschuldigen, um so mehr, da er nie in der Lage war, von deutschen Collegen weder Tact und Geschmack in der Kunst, noch Wahrung persönlicher Würde im Leben zu lernen.

E. Er erfreut sich gleicher Beliebtheit beim Orchester wie bei den Sängern, die ihn, ohne zu zittern, ohne zu kriechen, in der geziemendsten Weise respectiren. Mäuschenstill wird Alles sofort, augenblicklich, so wie er den Mund zu einer Bemerkung öffnet; Orchesterungezogenheiten, wie bei uns üblich, z. E. das Weiterfiedeln, wenn auf's Pult geklopft worden ist, kommen niemals vor. Mariani ist Violinist und spielt Clavier nur so „gebrochen", daß er sich in den Zimmerproben durch Maëstro Bosi, einen fanatischen Wagnerianer, vertreten lassen mußte, ist aber ein gründlicher Gesangskenner und versteht es, den Sängern durch praktisches Beispiel die richtige Phrasirung und Accentuation beizubringen. Am Darsteller des Lohengrin, Herrn Campanini, einem ziemlich grünen Anfänger, wollten die Übrigen anfangs verzweifeln. „Laßt mich nur machen", entgegnete Mariani, „ich bürge dafür, ihn zurecht zu drillen". Und der Maëstro hat sein Wort gehalten. Campanini singt („singt" meint nicht etwa nur in Tönen) den ganzen letzten Act in hinreißender Weise. Seine Erzählung vom Gral habe ich nie annähernd so vollendet von deutschen Sängern reproduciren gehört, ebenso wenig den Gruß an den rückkehrenden

Schwan, den Abschied von Elsa. Die zündende Wirkung dieser Stücke schon am ersten Abend ist lediglich Mariani's Verdienst. Ebenso das untadelhafte vocale und instrumentale Ensemble. Sie werden sich über die Reinheit und Klarheit des Andantesatzes (ohne Begleitung) im ersten Finale freuen, erstaunen, im stärksten Forte des Allegro jede einzelne Stimme zur Geltung kommen zu hören.

W. Entschuldigen Sie, daß ich Sie unterbreche — aber schon lange schwebt mir eine wichtige Vorfrage auf den Lippen. Mir bangt, mir graut vor — — vor Dresdner Strichen.

E. Dresdner Striche? Was ist das?

W. Das ist ein Leckerbissen, wie Leipziger Lerchen, Teltower Rüben, ein Leckerbissen für faule Operngaukler. Die schmackhaftesten, daher auch die berühmtesten stammen vom Rothstifte ....

E. Kann mir's schon denken. Aber hat die denn nicht der Componist bei Leitung seiner Werke in Dresden selbst eingeführt, somit autorisirt?

W. Heilige Simplicität, um nicht zu sagen Complicität! Hat denn Wagner je den Lohengrin in Dresden selber dirigirt? Wissen Sie denn nicht, daß Lohengrin zuerst und einzig in unverkürzter Gestalt von Franz Liszt 1850 in Weimar zur Aufführung gebracht worden ist, als kein deutscher Tonkünstler sich um den Flüchtling und seine Werke kümmerte?

E. Schon gut, schon gut. Halten Sie mich doch nicht für einen, der Liszt mit dem seligen Schindelmeißer verwechselt. Übrigens beruhigen Sie sich — Sie haben mir unlängst zugegeben, daß den langangestammten Gewohnheiten eines italienischen Publikums, für welches das Theater keine Kunstkirche, sondern ein Gesellschafts- und Besuchslocal ist, absolut Rechnung getragen werden müßte; Sie selbst haben die Aufopferung eines Viertheils der Partitur für unerläßlich erklärt, wenn mit der Importation eines Wagner'schen Werkes — ohne jede Vorschulung — etwas erreicht werden sollte. Nun ja, Mariani hat Vieles gestrichen; die großen Ensemblesätze im zweiten und dritten Finale fallen gänzlich aus, Telramund und Ortrud sind um ein Drittel ihrer Rollen erleichtert. Aber nirgends werden Sie ähnlich brutalen, vandalischen Abtrennungen und Aufeinanderflickungen begegnen, wie sie den Kenner in Deutschland

verletzen. Ehe er z. E. im Schlusse des ersten Actes in einen „Strich“ gewilligt, hätte Mariani den Tactstock dem Verlanger an den Kopf geschleudert. Haben Sie mir nicht mehrmals Ihre Befriedigung darüber geäußert, in Mailand die „Hugenotten“, in Brescia die „Jüdin“, in Padua, den „Robert“ weit vollständiger gehört zu haben, als auf den größten deutschen Operntheatern?

W. Sehr wohl. Evviva Mariani! Erzählen Sie mir vom Orchester.

E. Nun, an dem werden Sie sicher große Freude haben. Alle Anforderungen Mariani's sind vom Syndikus unverkümmert erfüllt, die tüchtigsten Instrumentalisten aus Mailand, Turin, Parma, Modena, Florenz sind zur Aushülfe verschrieben worden. Die numerische Stärke beträgt 83 Mann. Sie können nachzählen. Sie werden den trefflichen Torriani aus Mailand, in dessen Ton Sie sich voriges Jahr verliebt hatten, in Bologna am zweiten Fagott wiederfinden. Wie die Violinen singen, und, wo es sein muß, flüstern, nun da werden Sie sich in das Kärnthnerthortheater versetzt glauben, wenn Sie das hören.

W. Alles ganz schön und gut. Aber wie sieht's mit den Hörnern aus? Die sind im Allgemeinen in den italienischen Orchestern ausgezeichnet schlecht, jedenfalls weit schlechterer Qualität als das übrige Blech und die Holzbläser.

E. Hörner sehr gut. Dagegen wird ein anderes Klagelied Ihnen nicht erspart bleiben — das über Mangel an Violoncells und Bratschen. Der ist im Lohengrin sehr empfindlich, ebenso der große Nachtheil der dreisaitigen Contrabässe, die in Quarten gestimmt, unter das Contra-A nicht hinabgehen.

W. Nichts gegen die dreisaitigen Contrabässe. Die geben eine Sonorität, von der wir in Deutschland keine Ahnung haben, und da die Instrumente meist von trefflicher Qualität, so trösten sie mich bisweilen als mildernder Umstand über die Armuth an Violoncellen. Half and half wäre übrigens die richtige, bereits von Berlioz abgegebene Parole im Punkte der drei- und viersaitigen Contrabässe. Sieht's denn übrigens betreffs Violen und Celli in Deutschland besser aus?

E. Ja, aber bei uns sind wir daran gewöhnt wie die Aale an's siedende Wasser. Hier in Italien wird man weit heikler, anspruchs-

voller, bezüglich Alles dessen, was mit sinnlicher Klangschönheit zusammenhängt. Das Ohr verlangt gleiches Recht wie das Auge, das, durch die harmonische Anmuth der scenischen Darbietungen verwöhnt, die Phantasie verlehrt, ihr abstractes Ergänzungsspiel zu üben.

W. Wem sagen Sie das! A proposito, wie steht's mit der Theatermusik?

E. O, die ist ganz unübertrefflich. Die Heroldsfanfare, das Thürmerlied, die Kriegstrompeten im Marsche des dritten Actes glockenreine, bombenfeste Präcision. Dafür sorgt der unfehlbare Antonelli.

W. Der römische?

E. Nein, nicht der, der in geistlichen Dissonanzen, sondern der Bologneser, der in weltlichen Consonanzen macht, der Chef der Musikbande der Nationalgarde, ebenfalls ein fanatischer Wagnerianer, der sich vor Kurzem auch die Wieprecht'schen Arrangements aller Wagneriana erbeten hat. — Über die Suonatori habe ich Sie nun orientirt; ungern gehe ich zu den Cantanti über.

W. Aha, hic haeret aqua.

E. Weit gefehlt! Sie haben sich als determinirten Feind unvorbereiteter Überraschungen bekannt — dennoch hätte ich Ihnen eine gegönnt, d. h. Ihnen meinerseits die Vorbereitung dafür erspart, nämlich für die, welche Ihnen die Chorleistungen bieten werden. Diese sind unbedingt als der Glanzpunkt der vocalen Ausführung zu betrachten. In keinem italienischen Theater ist je etwas Ähnliches erlebt worden. Denken Sie sich, keine einzige Chorstelle geht ohne Applaus vorüber! Dieses Wunder bewirkt zu haben, ist ebenfalls zum größten Theile Mariani's Verdienst, welcher dem übrigens sehr tüchtigen Chormeister Signor Moreschi im gefährlichen Momente, als Männer und Frauen in Verzweiflung über die unerhörten polyphonen Zumuthungen des Componisten zu rebelliren begannen, zu striken drohten, mit Aufgebot seiner ganzen Autorität zu Hülfe eilte. Maëstro Mariani verschmähte es nicht, mit Sopranen, Contr'alten, ersten und zweiten Tenören, ditto Bässen separate Proben abzuhalten, jedem Einzelnen seine Stimme ausdrucksvoll vorzusingen und ihn einzuexerciren. Das zündete; der eingeborne künstlerische Instinct, der auch dem Ungebildetsten dieses gottbegnadeten Volkes

innewohnt, erwachte zu hellstem Bewußtsein. Von Probe zu Probe wuchs die Begeisterung für die gestellte Aufgabe, ein ungekannter Ehrgeiz, ein edler Wetteifer bemächtigte sich sämmtlicher Paria's. Denn Paria's sind sie hier wie drüben — artistisch wegen der Erbärmlichkeit der dem Chore in der modernsten italienischen Oper angewiesenen Beschäftigung — materiell auch besonders insofern, als sie in Italien nur für die einzelne Vorstellung besoldet werden, keineswegs aber für die vorhergehenden Proben. Die Abscheulichkeit der Chorleistungen in Florenz, die Mittelmäßigkeit derselben in Mailand haben es mir unglaublich erscheinen lassen, daß ein so schwieriges Tonstück, wie der Doppelchor bei Ankunft Lohengrin's im ersten Aufzug nur annähernd erträglich in Italien executirt werden könnte. Ich habe jedoch besagtes Ensemble nirgends in Deutschland so rein, klangvoll, kurz, so vollendet singen gehört als in Bologna. Allerdings, welche unserer Opernbühnen stellt denn ein Contingent von 94 oder 96 Choristen (Männer und Frauen)? Wunderbares leistet diese qualitativ wie quantitativ imposante Masse aber besonders im piano! Jener innige, herzrührende Chorgesang, welcher z. B. den ersten Dialog zwischen Elsa und Lohengrin einrahmt, bringt eine so zauberhaft schöne, sinnliche Wirkung hervor, daß ich ihr nur diejenige Impression an die Seite zu stellen vermag, welche ich seiner Zeit in Paris von der einzig prachtvollen Ausführung der Pastoralsymphonie seitens des Conservatoire-Orchesters empfing. Die Ausführung genannter Chorsachen ist allein die Reise werth — ich wette, Sie erklären mir schon nach dem ersten Acte, Ihre Unkosten gedeckt zu haben.

W. Topp, die Wette nehme ich an.

E. Die Männerchöre im zweiten Act, welche jedesmal mit donnerndem Beifall belohnt werden, hören Sie ebenfalls ohne jeden „Strich". Der Herold ist vortrefflich — ein wirklicher hoher Baß. Erinnern Sie sich noch jenes Berliner Scandals, wo diese Partie einem ausgesungenen Tenor übertragen ward, der natürlich keine Note mehr dem Original gemäß sang, sondern local-capellmeisterliche Litaneien auf Wagner'schen Baß? Nicht eine einzige Punktirung hat überhaupt Maëstro Mariani gestattet — in der Rolle der Ortrud hat er sie ertragen müssen, da die Darstellerin derselben mit chronischer Stimmindisposition zu kämpfen hat. Im König

Heinrich werden Sie nicht immer einen Re galantuomo finden; machen Sie sich darauf gefaßt, ihn bald links dis-, bald rechts destoniren zu hören. In den Ensembles begnügt er sich mit dem Detoniren, doch macht er Sonntags manchmal eine Ausnahme und wird honett-constitutionell. — — — — — — — — — — —

E. Will auch ihr Auge vorbereitet werden? Die Inscenirung ist prachtvoll, ohne Prätension der Münchner ziemlich treu nachgebildet. Sie hat beim Publikum einen unerhörten Eindruck hervorgebracht. Wie Sie wissen, begnügt sich die italienische Oper mit einem sehr einfachen scenischen Apparate. In der Oper will man hier vor allem singen hören. — Zur Befriedigung der Schaulust dient das Ballet, und was die Italiener hier an Augenweide zu bieten vermögen, das ist Ihnen auch bereits bekannt. Mit der Action und den Gruppirungen des Chors werden Sie sehr zufrieden sein. Über einige kleine Verstöße im letzten Act drücken Sie nachsichtigst ein Auge zu. Daß der Lohengrin ferner im ersten Acte von elektrischem Lichte bestrahlt erscheint — je nun, das macht sich nicht schlecht und ist eben landesüblich. Ich gestehe Ihnen aufrichtig, daß diese Beleuchtung zu dem donnernden Beifallsjubel, der hier in der ersten Vorstellung für die Aufnahme des Werkes entscheidend losbrach, sehr harmonisch zu stimmen schien. Über das in jeder Aufführung elektrisch applaudirende Publikum werden Sie Ihre Freude haben. Nun, Sie werden's sehen. Auch die voreingenommensten Kritiker und Recensenten wurden von der Masse nolentes volentes fortgerissen. Nie habe ich so rasche, so liebenswürdige Bekehrungseingeständnisse gelesen. Und diese sind um so höher anzuschlagen, wenn man bedenkt, welche vehemente Agitation gegen Wagner vor der Aufführung seines Werkes im Schwange war. Wagner, der Lästerer und Beschimpfer aller italienischen Tonheroen, der Erzfeind aller großen Melodiker, der Leugner der Melodie selber, der Thersites Rossini's, des Unsterblichen! Nach den ersten Aufführungen des Lohengrin jedoch wurde sogar von Denen, welche diese und ähnliche Echos des deutschen Journalistenpöbels für baare Münze genommen, dem Componisten vollständige Amnestie ertheilt. Einige halfen sich damit, die Urheberschaft jener Erdichtungen Wagner's „schädlichen" Freunden zuzuschreiben. — — — — —

W. An der italienischen Presse, die mir zunächst übrigens nur zur Erlernung der Sprache gedient hat, habe ich stets großes Wohlgefallen gehabt. Die italienischen Witzblätter Pasquino und Fanfulla sind die geistvollsten in ganz Europa, die großen Journale Perseveranza (Mailand) Gazzetta d'Italia und Nazione (Florenz) wirkliche Organe der politischen Belehrung, Muster von Geschmack und Anstand. Der italienische Journalist, wenn er zur Öffentlichkeit spricht, zieht gewissermaßen vorher moralisch frische Wäsche an, macht die sorgfältigste intellectuelle Toilette, schreibt mit Respect vor der Sprache seines Volkes und vor jeder hervorragenden Persönlichkeit desselben, auch wenn er ihre Gesinnungen und Handlungen zu bekämpfen sich anläßt, ja dann eigentlich erst recht. In Frankreich und leider auch in Deutschland ist es umgekehrt: da wirft sich Einer erst in's Sanscülottencostüm oder Nichtcostüm, wenn er für's Publikum schreibt, und was Einer zu feig ist, einem Andern unter vier Augen zu sagen, das läßt er ihm ruhig in 300 bis 30 000 Exemplaren zudrucken. Am Scandal als solchem hat der Italiener keinen Spaß; jene Species der „Freude", an die Schiller bei Dichtung seiner Hymne nicht gedacht, nämlich die „Schadenfreude", ist eine Pflanze, die unter dem italienischen Himmel nur spärlich gedeiht.

E. Sie gehen doch ein wenig zu weit und streuen zu viel Rosen auf Ihren Weg. Denken Sie doch einmal an die vielen Theaterbrigantenzeitungen und die Schmutzjournale in Mailand!

W. Bester Freund, verlangen Sie doch nicht „hölzernes Eisen"! Wie kann ein Theaterjournal überhaupt „anständig" sein? Das Eigenschaftswort widerspricht dem Hauptworte. Die Theaterjournale müssen so sein, wie sie in der ganzen Welt einmal sind: das „Geschäft bringts mal so mit sich", sagt der Berliner. Übrigens schützt die Heftigkeit des Blutes den Italiener stets vor dem äußersten Abgrund jener ultramontanen (nämlich für uns — d. h. cisalpinischen) Gemeinheit, zu der jener kältere Saft erforderlich ist, der zur Wandlung in giftige Galle taugt. Und dies Letztere möchte ich Ihnen auch betreffs der von Ihnen citirten und treffend republikanische Schmutzwische getauften politischen Zeitungen entgegnen. Diese Blätter würden ja höchstens bei Denen, die nicht

lesen und schreiben können, Unheil anstiften! Ruhig, in den gesunden Sinn der Nation vertrauend, läßt die Regierung diese republikanischen Pfützen sich von selber austrocknen. Sie darf's, denn in einem Lande, dessen Souverän — beiläufig Sproß einer der allerältesten europäischen Dynastien — zum General Garibaldi die erhabenen Worte äußern durfte: „ich bin und handle weit republikanischer als Du" — in einem Lande, wo die idealste Demokratie, nämlich die auf gegenseitige Formenartigkeit und Sinnesfreundlichkeit basirte, herrscht, sind derlei oligarchische (darauf läuft's ja schließlich hinaus, wie die grande nation noch kürzlich gelehrt) Advocatenunternehmungen lediglich zu belächeln. Wozu [den] in's Zuchthaus sperren, der in's Narrenhaus gehört? Wozu feuern, wenn's das Wasser thut? Denken Sie an den genialen Einfall von Fürst Windischgrätz in Prag 1848, wo er einfach einen Pöbelhaufen mit Spritzen dämpfen ließ — ein merkwürdigerweise unnachgeahmt gebliebenes historisches Beispiel. In einem andern Lande dagegen, wo man unter Demokratie allgemeine Rücksichtslosigkeit und straflose Insolenz eines Jeden gegen den Anderen versteht, nämlich da, worauf es ankommt, in der Praxis — da, ich gestehe es unumwunden, wünsche ich sehnlichst die Rückkehr zu feudalen Zuständen, so eulenburgisch als nur möglich!

E. Ist Ihr Leitartikel fertig? Geziemt's sich für einen Musikanten, noch dazu auf einer musikalischen Pilgerfahrt, politische Lieder — ohne Musik zu summen?

W. Zugestanden. Aber würden wir diese Tunnelfahrtzeit nicht noch auf viel absurdere Weise todtschlagen, wenn wir jetzt mit deutscher Gründlichkeit über die Zukunftsfragen debattiren (richtiger „kohlen") wollten: 1) Wird der Erfolg des Lohengrin in Bologna ein ephemerer sein? 2) ein local isolirter oder sich über den ganzen „Stiefel" ausbreitender? 3) Wird derselbe den Import, resp. Erfolg a) temporären, b) local-isolirten, c) auf der ganzen Halbinsel, α) des Rienzi, β) des Holländers, γ) des Tannhäuser involviren, impliciren ꝛc. 4) Kann der Verleger Mad. Lucca ohne Risico auch die Partituren aa) des Tristan, bb) der Meistersinger, cc) der Nibelungentetralogie acquiriren? 5) Wird Wagner's Einfluß die italienische Musik a) die Gesangskunst α) bessernd β) verschlechternd

modificiren, b) die Operncomposition α) neu befruchten, oder β) corrumpiren oder γ) entnationalisiren? Endlich 6) wird Wagner, was er Deutschland nicht gethan, in Italien Schule machen, und welche Resultate hat die „Musikgeschichte“ von solcher Schule zu erwarten?

E. Himmel, welch' endloses Tönegeleis! Sprechen Sie lieber über Politik! Namentlich wenn von „Schule machen“ die Rede ist, schwillt mir der Kamm. Welcher große künstlerische Genius hat denn eigentlich „Schule gemacht“? War Spontini nicht mehr als ein Schüler Gluck's, Spohr nicht mehr als einer Mozart's, Marschner nur ein Schüler Weber's? Kann man sagen: Beethoven habe Schule gemacht, Bach, Mendelssohn? Epoche haben sie gemacht. Daß Mendelssohn übrigens z. E. in seiner Eigenschaft als Dirigent nicht Schule gemacht, was hätte sein können und sollen, ist gar nicht genug zu beklagen. Am Meister lag die Schuld nicht, sondern an den Jüngern, die mit Ausnahme von den Hofcapellmeistern Dr. Rietz und Eckert nichts von dem glänzenden Beispiele profitirt haben. Ich erinnere mich noch, als ob es heute wäre, wiewohl ich damals viel knabenhafter war, als Méhül's „Joseph“ in seiner Romanze, des nie wieder so mächtig mir zu theilgewordenen Eindrucks, den ich von der Schubert'schen C dur-Symphonie unter Mendelssohn's Leitung empfing. Damals war es noch nicht Mode, Schubert in den höchsten Olymp einzulogiren; man liebte, bewunderte, goutirte ihn als einen minorum gentium, lamentirte jedoch über die Breitspurigkeit seiner Formen, über die Eintönigkeit seiner Rhythmen. Aber unter Mendelssohn's Tactirstab ward man [sich] dieser Mängel nicht bewußt. Der geniale Führer verstand es, ohne Rothstift, lediglich mit Hülfe seiner elastischen Feinfühligkeit und der magnetischen Eloquenz seiner Zeichensprache, die genannten Mängel vollständig zu verhüllen. Welche wunderbaren Coloritnüancen, welche geistreiche Bewegungsschattirungen wendete er nur an, wie ermöglichte er's nur, über die diversen Steppen des „endlosen“ Allegretto hinwegzugleiten, daß der Zuhörer am Schlusse von der Zeitdauer der akustischen Erscheinungen keine Ahnung hatte? Man hatte eben in ewigen Räumen, in einer zeitlosen Welt geweilt.

W. Von C. M. von Weber haben mir einst in Dresden ältere Hofmusiker Ähnliches erzählt, und sie fügten hinzu, daß Wagner

als Dirigent ihnen den unvergeßlichen Meister wiederspiegle, eine Behauptung, welche der Berliner Areopag durch seine unbeschnittene Anerkennung von Wagner's Dirigentengenie im ersten Quartal dieses Jahres contrasignirt hat. Wie steht's nun mit Herrn Mariani's Tactirstab in Bezug auf Elasticität des Tempo?

E. Sündigen Sie doch nicht wider Ihr eigenes Programm! Qui vivra, verra.

3.

(Nach dem ersten Acte.)

W. Ich komme Ihrer Frage zuvor: Sie haben Ihre Wette gewonnen, meine Reisekosten sind bezahlt. Es ist mir nie in meinem Leben vergönnt gewesen, so ganz als Zuhörer unter den Zuhörern demokratisch aufgehen zu können. Mein Compliment dem jungen Syndikus, und seinen wohlerzogenen Mitbürgerinnen die devoteste Reverenz.

E. Nun, und Ihr Urtheil über die Sänger?

W. Es lautet ganz conform Ihren Weissagungen. Mariani tactirt zwar sehr ruhig, würdig, aber in den Recitativen viel zu viel — ich hatte mir ihn weit weniger „gediegen", dagegen aber italienisch schwungvoller vorgestellt. Im Präludium, das etwas übereilt war, aber nicht so widerwärtig hastig wie z. B. bei der ersten Berliner Aufführung, fehlte Varietät des Colorits; die Bogenbegleitung trat den Holzbläsern bei Intonation des Hauptmotivs zu sehr auf die Hühneraugen. An- und Abschwellungen der Stärke waren überhaupt selten genügend, d. h. langathmig genug graduirt. Ich mache hieraus dem Dirigenten keinen persönlichen Vorwurf: wo kommt es denn in italienischen Partituren vor, daß ein Theil des Orchesters crescendo zu spielen hätte, während der andere sich diminuendo verhielte? Und achten denn etwa unsere heimischen Orchesterdirectoren auf derartige Finessen, wollte sagen Allotria, bei einer Mozart'schen Symphonie? Im Finale haben mir die Chorstimmen den A dur-Einsatz zu sehr geschrieen und dadurch die Rückkehr zur Haupttonart (B) in den Schatten gestellt. Selten jedoch habe ich etwas Schöneres, Immaterielleres gehört als die Chor- und Orchesterleistung vom Auftritt Elsas an bis zur Er-

scheinung des Schwans. Inscenesetzung »inappuntabile« wie es hier heißt. Nur — warum werden die Protagonisten nicht vorschriftsgemäß auf die Schilder gehoben? Das ruhige Stehenbleiben im Vordergrunde lähmt den Effect.

(Nach dem zweiten Acte.)

E. Sie sehen angegriffen aus, ist Ihnen nicht wohl?

W. Doch. Aber ich habe viel Sorge ausgestanden. Übrigens greift mich der zweite Act, so oft ich ihn höre, seelisch immer sehr stark an; um so mehr, je kürzer er ausfällt, weil ich dann die plastische Architektonik des Ganzen vermisse, die über die von mir so tief empfundene tragische Wirkung dieses Actes (glücklich die, welche mich hierin bespötteln können!) künstlerisch emporhebt. Aber folgern Sie hieraus nicht, daß ich unzufriedener mit der Ausführung und mit der Haltung des Publikums gewesen wäre als im ersten. — — —

(Nach dem dritten Acte.)

W. Mein kritisches Organ ist, „müde" — Sie sind aber unerbittlich, ich weiß, und ich fühle mich Ihnen für Ihren Reisezwang so sehr verpflichtet, daß ich, den überwältigenden Eindruck der schönen Leistung des Herrn Campanini in der letzten Scene zurückdrängend, auch der vortrefflich gesungenen und gespielten Liebesscene (vollständiger reproducirt als irgendwo in Deutschland) undankbar vergessend, mich auf's Neue ereifern will, gegen das infernalische Tempo des Vorspiels — trotz Zuhörergewieher und damit verknüpfter Wiederholung — gegen die höchst mittelmäßige musikalische und scenische Ausführung des Brautliedes (wenn die ganze Clerisei bei Aufzug des Vorhangs bereits an der Rampe steht, was haben denn da die zwei Orchester und die dynamischen Nüancen noch für einen Sinn?) — gegen das energielose Abjagen des Kriegsmarsches, gegen das Kinderstühlchen für Frau Elsa inmitten eines freien Platzes, gegen die erkältende Pause von beinahe fünf Minuten bei der Scenenverwandlung ꝛc. — doch nein, weiter gibt's nichts zu schmähen. Sind Sie befriedigt?

E. Ja, so ziemlich. Aber Sie haben noch eine andere Verpflichtung zu erfüllen. Als „echter Deutscher" sind Sie vorhin auf

der Reise so unbarmherzig auf unsere Landsleute losgezogen — ich wollte Ihnen die gute Laune nicht durch Widerspruch stören, auch steckte manche Wahrheit in Ihrer Verbissenheit — geben Sie nun auch zu, daß unser Vaterland mit diesem Kunstereignisse in Bologna einen wirklichen Triumph gefeiert hat? Nicht wir sind den Italienern verpflichtet worden; nein, sie haben Deutschland eine neue Wohlthat zu danken. Deutsche Politik, seitdem eine solche von Fürst Bismarck's Gnaden existirt, hat das neuauferstehende lateinische Volk den letzten Fesseln gallischer Sclaverei entrissen; deutsche Kunst (Richard Wagner) kann sie aus dem weit schmählicheren, weil freiwilligem geistigen Joche fränkischen Civilisations-Schmutzes erlösen. Indem wir ihnen ein edles Vorbild — zur Sinneserhebung, nicht zur Nachäffung — darreichen, Gottfried von Bouillon's Schild der Hexe Armide gegenüberstellen, bringen wir die Italiener vielleicht zum Wiederbewußtsein ihrer künstlerischen Potenz, öffnen wir der edlen Mutter die Augen über ihr Zerrbild von Tochter, und geben der blinden Afterliebe der originalen, reinen lateinischen Race für die corrumpirte lateinische Race, nämlich die der von Voltaire, der sie kannte, so getauften Affen-Tiger-Bastarde, den letzten heilsamen Stoß. Begeistert Sie dieser Gedanke nicht patriotisch?

W. Nicht im Mindesten widerspreche ich diesen Worten. Nur begreife ich nicht dieses stets darin vorkommende persönliche Fürwort „wir — wir — wir"! Wer ist dieses Wir? Sie? Ich? Haben Sie oder hat einer Ihrer Anverwandten bei Bismarck's oder Wagner's Geburt Accoucheur-Functionen ausgeübt?

E. „Wir" heißt: das deutsche Volk.

W. Was heißt „Volk"? Das russische Volk ist ein Gehirnproduct des Helden einer Lortzing'schen Oper, das preußische Volk die Geistesarbeit des großen Kurfürsten und seiner Nachfolger. Ich gebe gern zu, daß ohne die Unterstützung des distinguirtesten Theiles des deutschen Volkes, desjenigen nämlich, das die Uniform, die Waffe trägt, Fürst Bismarck seine deutsche Politik nicht hätte durchführen können. Aber der „civile" Theil des Volkes, worin hat denn der das Wirken des Staatsmanns wie das des Künstlers unterstützt? O, die Geschichte der öffentlichen Meinung des letzten Jahrzehnts gibt erbaulichen Aufschluß, wie das Volk

den beiden Herren die Existenz verzuckert, die Vollbringung ihrer Culturmission erleichtert hat!

E. Gerade der Kampf gegen die Mitwelt hat beide Männer den Weg zur höchsten Geisteshöhe erklimmen gelehrt. Schon der erste Napoleon hat es ausgesprochen: man stützt sich nur auf Das, was widersteht.

W. Gut, so lasse ich mir's gefallen. Und wenn Hafis singt:

„Dornen in den Weg gestreut werden uns von frommen Händen;
Lasset uns dafür die Rosen allgemeiner Liebe spenden,“

so ist es ganz richtig zu sagen: wenn der Vordersatz nicht wär', der Nachsatz wäre nimmermehr. Das Volk füttert seine großen Männer mit Invectiven, wie der Straßburger seine Gans mästet, um sich dereinst an ihrer Leber in der Pastete zu letzen. Wenn's keine andere Vorsehung für die Geistesheroen gäbe, als das „Volk“ — dann nur hurtig die vollen Petroleumfässer geöffnet! Es scheint mir aber, als gäbe es eine Vorsehung, und deßhalb endigen wir unseren Streit und leeren wir einen Reisetrunk auf die Unüberwindlichkeit des „deutschen Geistes“! Es war sehr schön, und ich danke Ihnen für die an mir verübte deutsche Hartnäckigkeit.

E. Noch eins, das ich Ihnen erst jetzt sagen darf. Die heutige elfte Vorstellung war, nach einstimmigem Urtheile aller Mitwirkenden und Zuhörer, bei weitem die schwächste, laueste, unpräciseste unter allen bisher stattgefundenen. Im Orchester gab's mehrere Lücken, und Mariani war durch die Nachricht von Ihrer Ankunft — Sie waren ja ursprünglich zu seiner Aufgabe ausersehen — so nervös geworden, daß er im Bestreben, es außergewöhnlich gut zu machen, unter der gewohnten Leistung zurückblieb. . .

W. Wahrhaftig? Der Maëstro thut einem königl. bayr. Excapellmeister zu viel Ehre an. Doch was soll nun ich?

E. Mich auf die Bühne begleiten, Mariani ein paar freundliche Worte sagen und ihm das günstige Urtheil, das Sie mir so unumwunden geäußert, persönlich wiederholen.

W. Von Herzen gern. Andiamo!

Florenz, December 1871.

Hans von Bülow.

Musikalisches aus Italien.

[Verdi, Glinka, Tschaikowsky.]

[„Allgemeine Zeitung". Nr. 148 Beilage und Nr. 152. — 1874.]

Mailand, den 21. u. 22. Mai.

Die rasche Aufeinanderfolge zweier musikalischer Ereignisse, denen man eine mehr als nur locale, auch mehr als nur temporäre Bedeutung beimessen durfte, hat diesmal verschiedene Frühlingstouristen länger, als sonst üblich, in der capitale morale Italiens gefesselt, die dieses schmückende Beiwort, wenigstens in der Beschränkung auf das Musikleben, bisher gerechtfertigt hat, und wie in früheren Zeiten des Glanzes, so auch in den heutigen des Verfalles, als die musikalische Hauptstadt des jüngsten Königreiches noch gilt. Das erste dieser Ereignisse, das für nordische Ausländer, also auch für den Berichterstatter bei weitem interessantere, war gestern Abend in dem neuen, der behaglichen Ausbreitung der Besucher mehr als der der Schallwellen günstigen, Teatro dal Verme die erstmalige Aufführung der russischen Nationaloper: „Das Leben für den Zar" von Michael Glinka in italienischer Sprache, zugleich auch die erste Aufführung dieses hochbedeutenden, in seiner Art classischen Werkes außerhalb der Grenzen des russischen Reiches, in dessen sämmtlichen operfähigen Städten es sich seit 35 Jahren mit Recht einer Popularität erfreut, der in Deutschland nur die von Webers „Freischütz" an die Seite gestellt werden kann. Das zweite wird die morgen Vormittags in der hierfür theatralisch hergerichteten Kirche San Marco vom Autor, Senator Giuseppe Verdi, ausnahmsweise selbst geleitete Monstre-Aufführung seines, im Auftrage der Stadtbehörden zur Feier der ersten Wiederkehr von Alessandro Manzoni's Sterbetag (22. Mai 1873) componirten Requiem sein, mit welchem der allgewaltige Verderber des italienischen Kunstgeschmacks — und Beherrscher dieses von ihm verdorbenen — vermuthlich den letzten, seinem Ehrgeiz unbequemen Rest von Rossini's Unsterblichkeit, hinwegzuräumen hofft. Bekanntlich besteht dieser letzte Rest in Italien eigentlich nur noch in seiner Kirchenmusik: dem „Stabat" und der „Festmesse" — so selten diese Werke

seinen Landsleuten auch zu Gehör gebracht werden. Für die Nichtmehrausführbarkeit Rossini'scher Opern wie Tell, Barbier, Semiramis, Moses, in Italien, ist der Attila der Kehlen ja bereits mehr als ein Vierteljahrhundert mit dem vollständigsten Erfolge zu wirken beflissen gewesen.[1] Seine neueste Oper im Kirchengewande wird, nach dem ersten Scheincompliment an das Andenken des gefeierten Dichters, zunächst drei Abende hindurch in der Scala den Händen des weltlichen Enthusiasmus überantwortet werden, worauf dann unverzüglich in Begleitung der von ihm eigens dressirten Solosänger die Wanderung nach Paris, zur Krönung des Werkes in diesem ästhetischen Rom der Italiener, angetreten werden soll. Verstohlene Einblicke in die neueste Offenbarung des Componisten von Trovatore und Traviata haben uns nicht eben lüstern nach dem Genusse dieses „Festival" gemacht, obwohl wir dem Maëstro das Zeugniß nicht versagen können, daß er's sich diesmal hat weidlich sauer werden lassen. So ist unter anderem die Schlußfuge, trotz vieler Schülerhaftigkeiten, Abgeschmacktheiten und Häßlichkeiten, eine so fleißige Arbeit, daß mancher deutsche Musiker eine große Überraschung daran erleben wird. Im allgemeinen herrscht aber der Styl seiner neuesten Periode, wie ihn Berlin und Wien durch die Aïda kennen gelernt haben, vor: jener Styl, über den ein witziger Gesanglehrer an der Donau äußerte, daß „derselbe sich sehr zu seinem Nachtheil verbessert habe". Endlich hat uns aber das traurige Schauspiel der Niederlage slavischer Cultur (vom musikalischen Standpunkte könnten wir ebenso gut deutscher Cultur sagen) am gestrigen Abend außer Stand gesetzt, kalten Blutes einem — noch dazu künstlich arrangirten — Triumphe romanischer Barbarei anzuwohnen. Hoffentlich wird Verdi's Requiem in Paris sicher vor den Werbungen deutscher Theater-Intendanten bleiben, welche auch in rein geschäftlichem Interesse wohl daran thun würden, ihre

[1] Bülow's Urtheil über G. Verdi hat später, wie schon erwähnt, eine wesentliche Milderung erfahren. Übrigens liegt auch aus seiner Jugend (Weimar 1852) eine Besprechung des „Ernani" vor, in welcher er sich mit warmen Worten über den Melodienreichthum Verdi's und sein starkes theatralisches Talent ausspricht. Die Mittheilung der betreffenden Recension unterblieb hier aus Raumrücksichten.

Blicke zur Abwechslung einmal nach Osten, statt nach Westen, zu richten.

Es war in der That ein widerwärtiges Schauspiel, welches der italienische Theater-Mob uns gestern Abend zum Besten gab. Ein absolutes Fiasco kann man's nicht eigentlich nennen; es war einfach ein Scandal, aber eigenthümlicher Art. Mailand ist bekanntlich ein provinciales Klein-Paris, seine italienische Bevölkerung mit vielen ausländischen Elementen vermischt. So fehlte es denn auch gestern Abend nicht an einer ansehnlichen Minderheit — hatten sich doch sämmtliche Russen im Theater Rendezvous gegeben — welche, abgesehen von allen patriotischen Motiven, im Namen des Anstandes und der Intelligenz nach Kräften gegen die Harthörigkeit der italienischen Gamins aller Gesellschaftsclassen kämpfte und, gelegentlich die Widerstrebenden unter dem Zauber der schönen Musik fortreißend, einzelne kleine Siege errang. Es wurden z. B. die brillante Ouvertüre und das ergreifende Vorspiel des letzten Actes — von dem nur leider in den Bogen-Instrumenten zu schwach besetzten Orchester unter des tüchtigen Dirigenten, Faccio, Leitung ebenso correct als schwungvoll ausgeführt — mit Beifall ohne Opposition überschüttet. Diese letztere, die Opposition, ließ sich auch das da capo der prachtvollen Chor-Fuge in der Einleitung, sowie des ungemein liebenswürdigen, stark national gefärbten Duetts von Baryton und Alt im dritten Acte gefallen; endlich wurden der treffliche Vertreter der Heldenrolle „Sussanin" nach der großen erschütternden Scene im vierten Acte, wo der Titel des Werkes zur Wahrheit wird, ein französischer Sänger Merly, sowie die russische Primadonna Frau Mentschikoff vielfach ausgezeichnet. Um so eifriger ward jedoch von Seiten der dolce plebe auf den geringsten Anlaß — sei es in den Vorgängen auf der Bühne oder den Unebenheiten des italienischen Textbuches — gelauert, um das Signal zu einem allgemeinen Scandal zu geben, was die Praxis der überall in Italien blühenden Unsitte, laute Conversation zu führen, die Nachbarn am Lauschen zu verhindern, bei irgend einer, die Gehörsnerven reizenden Phrase mehr oder minder falsch mitzubrummen, keineswegs ausschloß. Und an solchen Anlässen fehlte es natürlich nicht. Die tapfere Dame, welche, von patriotischer

Kunstliebe zur Propaganda für Glinka's Opern getrieben, sich zum Impresario gemacht hatte, die ansehnlichsten Geldopfer mit einer unermüdlichen Thätigkeit verbindend, hatte natürlich nicht sämmtliche unzählige Schwierigkeiten und Hindernisse voraussehen und bekämpfen können, die dem Gelingen ihres kühnen Unternehmens nach und nach, häufig erst versteckt und, als Abhülfe unmöglich geworden, auch offen feindlich entgegentreten sollten. Es scheint nicht müßig, den Namen dieser Dame, der für Mailand kein Geheimniß ist, zu notiren: Frau Alexandrine Gortschakoff, Tochter eines Generals v. Mensenkampf und längere Zeit als dramatische Sängerin in Italien und Rußland unter dem Namen Santagano activ — so heißt die Prophetin Glinka's. Dieselbe ahnte nicht, daß der an musikalischen Schönheiten so überreiche zweite Act wegen Ungenügendheit des Ballets für die verwöhnten Augen der Mailänder vollständig unter Toben, Pfeifen, Zischen, kurz, unter einer greulichen Katzenmusik von Seiten der Zuschauer, begraben werden sollte. Auch hätte man von einem einigermaßen civilen Publikum etwas Nachsicht mit der Falstaff-Gestalt des Tenoristen erwarten dürfen, der durch schöne Stimme und tadellosen Vortrag reichlich für die Ungunst äußerer Erscheinung entschädigte. Es war aber eine im voraus abgekartete Sache: die Oper eines Russen durfte auf italienischem Boden keine Heimath finden, und ein recht gründliches Fiasco mußte als abschreckendes Exempel gegen ähnliche Importationsversuche statuirt werden. Alle hierzu anzuwendenden Mittel waren im voraus durch den Adel des Zweckes geheiligt.

Diese Behauptung erheischt zum Verständnisse seitens deutscher Leser einige Abschweifungen und Rückblicke; um so mehr, als der vor drei Jahren in Bologna mit Wagner's „Lohengrin" errungene ungewöhnliche Erfolg Illusionen über die Empfänglichkeit der Italiener für deutsche Musik, überhaupt für die Anbahnungsmöglichkeit einer ernsteren, würdigeren Kunstrichtung bei ihnen, hervorgerufen hat, welche Schreiber dieser Zeilen damals, als unmittelbarer Zeuge, persönlich getheilt zu haben eingesteht.

Daß es den Bolognesern selbst, um an diese anzuknüpfen, mit ihrem Enthusiasmus für den „Lohengrin" seiner Zeit gar kein Ernst gewesen ist, davon haben sie ganz kürzlich ein schlagendes

Beispiel gegeben, indem sie eine der entsetzlichsten Mißgeburten neuitalienischer Opernmusik, „I Goti“ von Gobatti, durch eine noch weit größere Dosis von Begeisterung ausgezeichnet haben. Die kurze Blüthe ihres Teatro comunale war lediglich das Resultat der energischen Bemühungen zweier kunstsinniger und kunstgeübter Männer, des Syndikus Casarini und des vorzüglichsten unter den italienischen Capellmeistern, des Hrn. Angelo Mariani — Männer, deren Namen leider den Nekrolog des vergangenen Jahres schmücken. Der „Lohengrin“-Erfolg ist demnach dem Bologneser Publikum zu keiner höheren Ehre anzurechnen, als der großartige Mißerfolg des nämlichen Werkes dem Mailänder Publikum zur Schande. Mailand, nicht blos als Centrum des italienischen Musikhandels, sondern auch als Sitz eines in vieler Beziehung höchst respectabeln Conservatoriums für Musik (Compositionslehrer wie Bazzini, Faccio, Ronchetti, ein Clavier-Professor wie Andreoli — der tüchtigen Orchester-Classenlehrer zu geschweigen — würden jeder deutschen Musikschule zur Zierde gereichen), ferner mit (ebenfalls nach deutschen Begriffen) sehr vorzüglichen Orchester- und Theaterchor-Kräften ausgestattet, hat niemals an Bologna eine gefährliche Rivalin gehabt. Das Fiasco des „Lohengrin“ war in Mailand zunächst das Ergebniß einer schlechten unverständlichen Aufführung, so daß das Haus Ricordi (Verleger und Condottieri Verdi's) ebenso leichtes Spiel damit hatte als die Firma Lucca (Verleger der Wagner'schen Opern) mit dem auf eine überaus sorgfältig vorbereitete Vorstellung gestützten Erfolg. Erfolg und Mißerfolg einer Oper in Italien sind aber zum größten Theil das Werk einer der beiden Firmen Lucca und Ricordi; das kaufmännische Interesse entscheidet in letzter Instanz über das Schicksal einer musikalischen Production. Camorra und Campanilismo sind hierbei die wichtigsten Hülfsfactoren — echte Südfrüchte, deren Name kaum zu übersetzen, deren Charakter zu weitläufig auseinander zu setzen. Diese Factoren werden nun mit mehr oder minder Geschick von den Musikhandelsleuten in Bewegung gesetzt. Die chronische Wagner-Manie der Bologneser war in Wahrheit, so befremdlich es klingen mag, nur eine Rache des Campanilismo, eine Strafe für Verdi, der ihrem Ehrgeize die Aïda zur ersten Aufführung in Italien verweigert hatte.

In Ansehung der Glinka'schen Oper schien es ursprünglich, als ob die ihren naturgemäßen Erfolg (basirt auf Reichthum an faßlichen, wirklich sangbaren Melodien, Klarheit und Fluß des ganzen Musikgewebes im Vocalen wie Instrumentalen, Beibehaltung der alten Formen ohne schablonenhaftes Gepräge, edle Leidenschaftlichkeit und Wärme) bedrohenden Momente nicht vorhanden seien. Vor Allem war ja der Componist schon im Jahre 1857 gestorben; die unter Italienern so unglaublich mächtigen Regungen von Neid und Eifersucht waren also nicht in dem Fall, aufzulodern. Frau Gortschakoff hatte noch an keinen der beiden Musikverleger das Eigenthumsrecht für Italien abgetreten, und also in keinem der Betreffenden dem Componisten einen Feind geschaffen. Im Gegentheil: specielle Umstände empfahlen den „Barbaren" der Sympathie des italienischen Publikums — Umstände, welche die Stimmführer der musikalischen Intelligenz (vor allem Dr. Filippi in der „Perseveranza") nicht verfehlten, in tactvoller Weise durch biographische Notizen, durch Citationen französischer Lobesstimmen (Berlioz, Mérimée — deutsche hätten das Gegentheil bewirkt) zu öffentlicher Kenntniß zu bringen. Glinka hatte in seiner Jugend einen dreijährigen Aufenthalt in Italien genommen, sich gerade in Mailand mit einigen zur Zeit noch lebenden Künstlern befreundet, eifrigen Studien der damals (1830) noch studirungswürdigen italienischen Gesangskunst obliegend — Studien, von deren trefflicher Verwerthung jede Seite seiner Partitur glänzende Belege gewährt hatte, — sich zugleich durch einige Arbeiten leichteren Kalibers vortheilhaft bekannt gemacht, mit einem Wort: sich als „Nichtbarbaren" genügend legitimirt.

Wie die Thatsache gezeigt hat, war diese Rechnung falsch. Die virtuose Liebenswürdigkeit, mit welcher die Italiener sich in den letzten fünfzehn Jahren alle politischen Wohlthaten des Auslandes gefallen ließen, sie verwandelt sich, wo es sich um Wohlthaten auf intellectuellem, artistischem, ästhetischem Gebiete handelt, in die abstoßendste Feindseligkeit. „Non vogliamo esser inforestierati",[1] pflegen sie da zu sagen. Nur mit Frankreich, dem sie

[1] „Wir wollen nicht verfremdelt werden".

ja zunächst ihre Geschmackscorruption zu danken haben, wird eine wohlwollende Ausnahme gemacht. Der Haufe sogar folgt hierin, gleichsam instinctiv, dem Beispiel einer antinationalen Aristokratie, welche sich nicht schämt, ihrer schönen gesprochenen Musik ein incorrectes Gouvernanten-Französisch zu substituiren, sich in die leichtfertigste französische Komödie von den schwerfälligen französischen Truppen dritten Ranges, die fortwährend ganz Italien überschwemmen, zu drängen, dagegen von der immerhin manches Achtungswerthe bietenden einheimischen Litteratur, wie von ihren weit natürlicheren, graziöseren und saubereren Schauspielern keine Notiz zu nehmen. Der sogenannte gebildete Mittelstand in Italien ist leider vor allem kein „gebildeter", vielleicht weil zu arm, die nöthigen Bildungsmittel zu acquiriren. Aus sich heraus vermag er aber schon deßhalb kein Publikum für das Theater zu bilden, weil er mit einer so gründlichen Philisterhaftigkeit des Naturells behaftet ist, daß er etwa auf einer internationalen Philisterausstellung den ersten Preis erlangen, hors de concours erklärt werden müßte. Tonangebend also im Theater — dem einzigen Tummelplatz des öffentlichen Lebens, denn Kirchenmusik, Orchester- und Kammermusik (für die beiden letzteren Gattungen wären die Kräfte schon aufzutreiben) existiren für den Italiener absolut nicht, und wo man ihnen irgendwo im Land einmal begegnet, sind sie von der Fremdencolonie oder für dieselbe begründet — ist nur der biricchino jeden Standes und Alters (die alten Gamins sind eine Specialität Italiens), dessen Glaubensbekenntniß sich nicht an die Maxime hält „tout est permis hors le genre ennuyeux", sondern sie auf die äußerste Spitze treibt: rien n'est permis hors le genre divertissant, genauer genommen: le genre drôle. Wo die Triebfeder nationaler Eitelkeit — der zuliebe er zuweilen, obwohl selten, mit Anstand zu gähnen vermag — nicht durch besonders mächtige Hebel in Bewegung gesetzt wird, betrachtet er das Theater (ähnlich wie, nach Wagner's treffendem Ausdruck, der italienische Operncomponist das Orchester als eine monströse Guitarre) als ein riesiges Café chantant, d. h.: die ausschließliche Arena öffentlichen Musiklebens gilt ihm nur als Spielplatz seines Muthwillens. Da es in den Zeiten österreichischer Knechtung in dieser Richtung bei weitem nicht so schlimm bestellt

war wie heute, so geräth man wirklich in Verlegenheit, ob man den Lombarden zu ihrer Befreiung, zu dem erlangten Recht, a piacere national zu verwildern, eigentlich so unbedingt Glück zu wünschen habe.

Die Skizze des heutigen italienischen Publikums hat uns von der Verfolgung des erquicklicheren Theils unserer Absicht, den deutschen Lesern von dem russischen Cherubini, von Michael Glinka zu sprechen, einigermaßen abgelenkt. Und doch war es dieser Hauptzweck gerade, aus dem wir die Berechtigung, gewissermeise die Verpflichtung, als Musiker die Feder zu ergreifen, herleiteten, da keiner der hierzu Berufeneren es bisher unternommen, auf den slavischen Ehrenbürger der deutschen Musiker-Republik nachdrücklicher aufmerksam zu machen.

Bevor wir jedoch hierzu übergehen, sei uns gestattet, über die Wiederholung der Glinka'schen Oper, über den zweiten Abend kurz zu berichten, da dieser ein mit dem ersten ziemlich grell, d. h. erfreulich contrastirendes Bild darbot. Das Haus war nur halb gefüllt — die etwa 800 „Gamins“ der ersten Vorstellung glänzten im wahrsten Wortsinne durch ihre Abwesenheit, welche es den wenigen italienischen wie den vollzählig vertretenen ausländischen Nichtbarbaren ermöglichte, sich durch andächtig aufmerksames Zuhören einen ungetrübten Genuß zu verschaffen. Die Unternehmerin hatte mit weislicher Vorsicht den zweiten Act, dessen beinahe ausschließlicher Inhalt von polnischen Nationaltänzen bei der ersten Aufführung den hauptsächlichsten Stein des Anstoßes gebildet hatte, unbarmherzig amputirt; doch soll derselbe in der zweiten Wiederholung, da ein tüchtiger Balletmeister die Arrangements auf der Bühne gründlich reformirt, in integrum restituirt werden. Dieses Vorhaben ist im Interesse der Glinka'schen Musik, die durch ihre geistvoll symphonische Arbeit die beste Tanzmusik aus den Opern von Auber, Meyerbeer und Rossini übertrifft, ebenso anerkennungswürdig als eigentlich nothwendig; denn gerade der Gegensatz in der Charakteristik der sich bekämpfenden polnischen und russischen Elemente gehört zu den Hauptreizen der Oper. Auch im übrigen war auf das sorgfältigste jeder Vorwand zu italienischen Muthwillensäußerungen vermieden, so daß keine Oppositionsvelleität

aufkeimen konnte. Auch die vorgestern spurlos, oder nur mit getheiltem Beifall aufgenommenen Stücke wurden rauschend anerkannt, und der Vorhang senkte sich am Schlusse diesmal unter dem begeisterten Verlangen, dem Repräsentanten der trefflichen Aufführung, dem wackern Capellmeister Faccio, eine dankende Generalquittung zuzustellen. Wäre nicht das halbleere Haus gewesen, man hätte geglaubt, einem „epochemachenden" Furore beizuwohnen. Das fernere Schicksal der „Vita per lo Czar" in Mailand, eventuell in andern italienischen Städten (wir glauben nicht an das Gelingen anderer Importversuche), hat uns nicht sonderlich zu kümmern. Glinka's Nachruhm wird auf andern Terrains, dankbareren, culturwichtigeren, zu blühen beginnen. Hat doch bereits der Director von Covent-Garden in London, Hr. Gye, die Oper für Aufführungen in italienischer Sprache zur nächsten Saison erworben, und es scheint bei der soliden Empfänglichkeit der Engländer für deutsche Musik unzweifelhaft, daß an der Themse reichliche Revanche für die „Niederlage" an der Olona geboten werden wird.

Deutsche Musik nennen wir die Glinka'sche trotz ihres nationalen Rhythmus, trotz ihrer italienischen Cantilene, wie man ja auch Cherubini im ideellen Sinne zu den Landsleuten Mozart's und Beethoven's zu rechnen gewohnt ist, trotzdem derselbe in Florenz die sterbliche Hülle empfing, sie auch in das Pantheon von Santa Croce zurückstellte und in Paris wirkte und schaffte. Unsere östlichen Nachbarn mögen uns nicht mißverständlich ästhetischer Annexionsgelüste beschuldigen wollen. Wir verglichen schon einmal Glinka mit Cherubini, wozu uns nicht blos die eine Analogie veranlaßte, daß Beider Vocalstyl in einer gründlichen Kenntniß der guten italienischen Gesangsschule wurzelt, sondern auch eine andere: Beider bewunderungswürdige Meisterschaft in der Contrapunktik, diesem ebenso unversiegbaren als ausschließlich fruchtbaren Erneuerungsquell musikalischer Production überhaupt. Es mangelt dem heutigen Rußland nicht an hochbegabten schöpferischen Talenten auf jedem Gebiete der Musik. Wenn sie es jedoch verschmähen sollten, in blinder Überschätzung ihrer unbestreitbaren Naturkraft, (die Kraft des Willens wird geboren, die des Könnens muß von Jedem erst durch eigene Arbeit erworben werden) die rauhen und nicht per

Dampf zum Ziele führenden Studienwege Glinka's zu wandeln, so dürfte es ihnen schwerlich gelingen, den Platz von Nachfolgern des Gründers ihrer vaterländischen Musik zu erobern.

Wir kennen zur Zeit nur einen, der gleich Glinka unermüdlich „strebend sich bemüht," und dessen bisher gelieferte Arbeiten, obwohl noch nicht zu der seinem Talent entsprechenden völligen Reife gelangt, doch bereits die sicherste Bürgschaft in sich tragen, daß diese Reife nicht ausbleiben wird. Es ist dies der in jugendlichem Mannesalter stehende Compositionsprofessor am kaiserlichen Conservatorium in Moskau, Hr. Tschaikowsky.[1] Ein schönes Streichquartett von ihm hat sich bereits in vielen deutschen Städten eingebürgert. Gleiche Beachtung verdienen viele seiner Claviercompositionen, zwei Symphonien und vor allem eine ungemein interessante, durch Originalität und blühenden Melodienfluß sich empfehlende Ouvertüre zu „Romeo und Julie". Vermöge seiner Vielseitigkeit wird dieser Componist vor der Gefahr geschützt bleiben, einer Nichtbeachtung im Ausland anheimzufallen, wie sie dem mit vaterländischem Ruhme zufrieden gestellten Glinka zutheil geworden ist. Denn außer einigen, namentlich durch ihr originelles Colorit und ihre, bei aller Künstlichkeit feindurchsichtige Factur glänzenden Instrumentalstücken, als: das Scherzo „Kamarinskaja", die Orchesterphantasien „Eine Sommernacht in Madrid" und „La Jota Aragonesa", sowie den Ouvertüren zu seinen beiden Opern „Das Leben für den Zar" und „Rußlan und Ludmilla" ist der Componist kaum den Musikern, geschweige dem größeren Publikum in Deutschland bekannt geworden. Der Devise „non multa, sed multum" streng ergeben, hat er eben die ganze Kraft seines Genie's und die Schätze seiner unablässigen Studien in den beiden ebengenannten Opern concentrirt, welche als Extract seiner künstlerischen Persönlichkeit das einzig erschöpfende Material zur Würdigung seiner Bedeutung bilden. Daß sich zu dieser Würdigung in Deutschland seit der nahezu halbhundertjährigen Popularität Glinka's im Nachbarlande noch keine Gelegenheit gefunden hat, daß Mailand und

[1] Peter J. T., geboren 1840 im Gouvernement Wjätka, gestorben 1893 in Petersburg.

London mit der „Entdeckung“ dieses, im edelsten Sinn internationalen Meisters vorangehen müssen, würde als ein unlösbares Räthsel erscheinen, wenn man nicht der, erst seit Meyerbeer's Tode ins Wanken gerathenen sklavischen Abhängigkeit der deutschen Bühnen von Lutetia's Civilisations-Ukasen gedächte. Unbegreiflich erscheint immer freilich die Nachwirkung dieser Knechtschaft: als ob Meyerbeer testamentarisch die aufgeblasene Nullität Ambroise Thomas und seinen transalpinischen Rivalen Verdi zu Erben seines Ruhms und Einflusses eingesetzt, bei Aufgebung seines Geschäfts die deutsche Kundschaft zur Übertragung des ihm geschenkten Vertrauens an die genannten Nachfolger aufgefordert hätte, wetteifern Berlin und Wien in den ebensowenig gloriosen als lucrativen Versuchen, „Hamlet“ und „Aida“ zu Propheten und Afrikanerinnen zu stempeln. Obwohl unsere Meinung dahin geht, daß sich das Genre der weiland „großen Oper“ nach Pariser Muster in den letzten Zügen befindet, so wollen wir doch keineswegs die Geschäftsnothwendigkeit in Abrede stellen, welche deutsche Hoftheater zwingt, das Genre als fortbestehend weiter zu fingiren.

Glinka's „Das Leben für den Zar“ vermag nun aber vollkommen als große Oper zu gelten: fünf Acte, bedeutender scenischer Aufwand, Aufzüge, Tänze berechtigen sie dazu. Sollte ihrer Adoption etwa lediglich das als Hinderniß im Wege stehen, was diesem Bühnenwerk einen so hervorragenden Adel verleiht: ihr religiöser Charakter, die Apotheose der Vaterlands- und Herrscherliebe, die sittlich reine Einfachheit der Handlung, die dabei doch so reich an rührenden und erschütternden Scenen ist, endlich die so hochinteressante, Laien wie Künstler gleicherweise fesselnde, niemals monotone, durchweg originelle Musik? In dieser Beziehung bietet die Glinka'sche Oper jedem einigermaßen gefühlsgebildeten Zuhörer die nämliche gehobene Stimmung, in welche Méhül's „Joseph“ oder Beethoven's „Fidelio“ versetzen — von Wagner's Melodramen zu geschweigen, die ja jüngern Datums und aus neueren Kunstprincipien erwachsen sind. Es ist wirklich nicht zu viel gesagt, daß in Glinka ein wahrhaft Beethoven'scher Geist webt und waltet — namentlich in jener großen Scene des vierten Actes, welche den Opfertod des Helden illustrirt. Seine Instrumentirung trägt fast

durchgängig das Gepräge Beethoven'scher Factur, obwohl überall mit jener Milderung des symphonischen Styls, welche die nothwendige Rücksicht auf die Herrschaft der Singstimmen erheischt. Was letztere anbelangt, so kann es kaum dankbarere „Partien" in einer modernen Oper geben, als Glinka den Darstellern geboten hat. Wenigstens haben die hier mitwirkenden italienischen Sänger eine solche Hingebung an ihre Aufgabe an den Tag gelegt, wie man es von ihnen in anderartigen Leistungen bisher nicht gewohnt war.

Glinka's zweite Oper „Rußlan und Ludmilla" behandelt nicht, wie „Das Leben für den Zar", einen historisch-patriotischen Stoff, sondern spielt in einer phantastischen, romantischen Welt, die Fabel dem gleichnamigen Gedichte des russischen Byron, Alexander Puschkin, entlehnend. An musikalischem Werthe steht sie vollständig auf der gleichen Höhe — bietet Anderes, vielleicht noch Reicheres. Viele von Glinka's Landsleuten wollen ihr, vielleicht aus Bescheidenheit des Patriotismus, den Vorzug zuerkennen, behaupten auch, sie würde Ausländern zugänglicher sein, ihnen weniger „exotisch" erscheinen. Wir unsererseits finden in dem ausgesprochen-nationalen Charakter der ersten Oper absolut kein Moment, das etwa nur geeignet wäre, einen vorübergehenden Curiositätssucceß hervorzurufen. Das Patriotische in der Handlung ist von allgemein menschlichem Interesse, die Anklänge an russische Volksweisen sind durchweg europäisch civilisirt, ohne eines gewissermaßen asiatischen Parfüms zu entbehren. Jedenfalls ist diese russische Nationaloper deutschen Ohren assimilirbarer als eine ungarische, böhmische oder polnische; und Glinka ist, seinem musikalischen Wissen und Können nach, ein deutscher Meister. Er war mehr als andere berechtigt, weil befähigt, an die Anerkennung des Auslandes zu appelliren, verschmähte es jedoch vielleicht in dem Gedanken, daß ein bekanntes Dichterwort die Variante gestatte: „wer den Besten seines Landes genug thue, für alle Länder lebe" — vielleicht auch aus Aristokratismus des Talents wie der Geburt. Michael Glinka war, wie merkwürdigerweise alle hervorragenden Celebritäten seines Landes in Kunst und Litteratur, durch und durch grand seigneur; selten hat aber wohl die Aristokratie eines Landes so

groß und frei das noblesse oblige und génie oblige zu prakticiren verstanden. In die Tiefen des Volksgeistes steigend, schufen die aristokratischen Dichter Rußlands nicht eine aristokratische, sondern eine National-Litteratur. Puschkin und Lermontoff sind nun längst Gemeingut der gebildeten deutschen Lesewelt geworden; die deutsche Musikwelt wird wohl daran thun, sich ohne viel Zögern mit Michael Glinka vertraut zu machen, denn auch seine Nachfolgerschaft wird uns zu denken und zu schaffen geben. Über kurz oder lang wird sich die russische Geisterbewegung eben in keinem Zweige mehr ignoriren lassen.

Hans v. Bülow.

Hannover — Meiningen — Hamburg.

1877—1892.

Die letzte Gruppe von Bülow's journalistischen Arbeiten fällt in eine Zeit, wo seine Dirigententhätigkeit wie die von ihm eingeführten „Claviervorträge“ den Schriftsteller immer seltener zu Worte kommen lassen. Tritt auch kein völliges Schweigen ein, wie während der Jahre in München, so macht doch ihre verhältnißmäßig geringe Zahl wie auch ihre skizzenhafte Form den Eindruck, es handle sich ihm mehr darum, einen Überfluß von Beobachtungen, Eindrücken, Einfällen, von geistigem Leben, das sich nicht in die musikalische, am Clavier und am Dirigentenpult gebotene Leistung umsetzen und weiter vermitteln ließ, zu krystallisiren, als bestimmte Fragen scharf zu erfassen und zu beleuchten. Besonders die Mittheilungen an die „Signale“, die er auf Urlaubsreisen nach England während der Zeit seiner Anstellung als Hofcapellmeister in Hannover unternahm, zeigen häufig die Spuren einer übermüthigen Laune, die nicht ohne Zusammenhang zu sein scheint mit der vorübergehenden Befreiung vom regelmäßigen Theaterdienst, für welchen seine ungebundene Natur wie seine hohen Anforderungen an alle Kunstübung überhaupt, nun einmal nicht geschaffen waren. Den prosaischen Nothwendigkeiten eines Bühneninstitutes sich dauernd anzupassen, war ihm nicht gegeben.

Auch manche tiefgehende Veränderungen in Bülow's Urtheilen treten hervor — nicht bezüglich der unwandelbar von frühster Jugend bis zum Ende treu bewahrten und befolgten künstlerischen Grundsätze, sondern der Anwendung dieser Grundsätze auf bestimmte Persönlichkeiten und die durch sie vertretenen Kunstformen. Der leichte Conversationston, das Zwanglose ihres Ausdrucks nimmt diesen Bekenntnissen nichts von ihrer Deutlichkeit.

Ein Hinweis auf Anton Rubinstein als Operncomponist — eine Huldigung, der ersten Geigerin ihrer Zeit dargebracht — und wir finden Bülow in einem neuen Amt, auf einem neuen Boden für seine Wirksamkeit, in der Stadt, deren Namen durch Leistungen auf dem Gebiete des Theaters Allen, die an künstlerischem Streben in Deutschland theilnehmen, schon geläufig geworden war: Meiningen. Wie durch den Namen Bülow Meiningen in die Musik-

geschichte eingeführt' wurde — das lassen die wenigen aus jenen Jahren stammenden Blätter freilich nicht ahnen.

Die „Skandinavischen Concertreiseskizzen“ bilden ein Seitenstück zu den englischen, eine analoge humoristische Stimmung verrathend. Eine erneute Pause — und erst in seiner letzten Heimath, Hamburg, das er im Sommer 1887 zu ständigem Wohnort gewählt, ergreift Bülow noch einmal die Feder. Noch ein Seufzer über Mißstände auf dem Felde der Kritik — noch einmal den Fehdehandschuh hingeworfen in derselben Sache, die schon des Jünglings Herz in heiligem Zorn entflammt — noch einmal die ideale Forderung gestellt an allzu reale und eben deßhalb unausrottbare Verhältnisse, die dem Fordernden die Erfüllung ewig schuldig bleiben müssen! Dann noch eine Kundgebung des Grundzugs in Bülow's Wesen: Heldenverehrung. Er sieht den Heros der deutschen Nation, den Erbauer des Reiches seines Amtes entkleidet, sieht alte und neue Gegner sich mit Leidenschaft gegen ihn erheben — Grund genug, um sich in begeisterter Rede, aus der alle Töne des eigenen Wesens zu einem Accord vereint erklingen, zu ihm zu bekennen, ihn laut als seinen Helden zu verkünden. — Sein letztes öffentliches Wort.

Rossini.

Der Barbier von Sevilla.[1]

[„Signale für die Musikalische Welt“. 35. Jahrgang, Nr. 47, Sept. 1877.]

Was Robert Schumann im November 1847 nach einer Aufführung des „Barbiers“ unter Mitwirkung von Frau Viardot — welcher er bei dieser Gelegenheit einige Ungalanterien sagt — in sein Tagebuch niederschrieb: „immer erheiternd geistreiche Musik, die beste, die Rossini je gemacht“, das können nach abermals dreißig Jahren seit dem Entstehen dieser Muster-Tonkomödie (1816) Laien und Liebhaber nur bestätigen, das müssen sogar Musiker, gleichviel ob von Zauberflöten- oder von Meister-

[1] Obiges Fragment, betitelt: „Hans v. Bülow als Opern-Recensent“, entnahmen die „Signale“ einer Recension, die Bülow im Sommer 1877 in Baden-Baden in Vertretung des ständigen Referenten geschrieben hatte, es u. a. mit den Worten einleitend: „originell und geistvoll wie immer, spricht er sich über diese Opernvorstellung [des Großherzogl. Hoftheaters von Karlsruhe] folgendermaßen aus:“

singer-Richtung, unbedingt unterschreiben. Es liegt eine ewige Jugend in diesem Opus, welche der faltenfurchenden Zeit spotten darf; ein unverwelklicher, selbst seinen vollen Duft bewahrender Blumenstrauß, ein Champagnerrausch ohne lendemain, kurz, eine wahrhaft classische Oper bleibt dieser „Barbier", da „was überall und zu jeder Zeit gefallen mag" mit diesem Prädicate geschmückt zu werden pflegt.

Sollen wir darüber klagen, daß diese italienische opera buffa par excellence so ziemlich ein Unicum geblieben ist? Denn außer Donizetti's „Don Pasquale" und etwa noch „Elisir d'amore" wüßten wir keine italienische Oper zu nennen, welche in diesem, dem italienischen Genius am meisten entsprechenden Genre den Werth des „Barbiers" nur entfernt erreichte. Auch ist weniger denn je seit der politischen „Wiedergeburt" der einstigen „Kunstwiege" Aussicht vorhanden, daß die Schwäne von Pesaro und Bergamo durch neue Vögel in Vergessenheit gesungen werden dürften. Sonderbar! — als sie von den „bösen" Jesuiten geknechtet waren, da zeigten diese Italiener sich auf allen Gebieten so erfinderisch, originell und unvergleichlich liebenswürdig; seitdem sie von den „lieben" Freigeistern beglückt sind, ist alle Productivität erloschen, aller individuelle Zauberreiz verdunstet. Was sie jetzt dem Theater liefern, ist ebenso wie auf dem cisalpinischen Gebiete „Capellmeistermusik" und „Intendantenpoesie", — ganz ausgezeichnet „schlecht und billig". —

Eine italienische Opernaufführung in deutscher Sprache pflegt meistentheils eine mehr oder minder erträgliche Travestie zu sein, und der richtige Gehörsgourmand wird es den Sängern Dank wissen, wenn sie zu Gunsten der melodischen Phrase und deren ausdrucksvollem Vortrage den Text möglichst fallen lassen, die Worte verschlucken, sich des Consonantenballastes entledigen. Wir sehen keinen Grund ein, warum uns die trefflichen Künstler der großherzoglichen Hofoper den „Barbier" nicht in italienischer Sprache vorgeführt haben: der Genuß der sonst in jeder Hinsicht löblichen Vorstellung würde sich noch weit höher gesteigert haben. Fräulein Bianchi wie Herr Hauser, kraft ihrer gesangskünstlerischen Meisterschaft gewissermaßen italienische Ehrenbürger, hätten dann die

Erinnerungen an das Ehepaar Artôt-Padilla uns gänzlich aus dem Kopfe geschlagen. — — — — — —

Mit dem gewaltigen Strich im Finale (erster Act) können wir uns nicht einverstanden erklären. Der geniale drastische Übergang des Hauptmotivs nach Esdur leiht dem ganzen Musikstücke einen bedeutenderen Charakter und bietet Gelegenheit zu effectvollster Nüancirung. — — — — — — — —

Reise-Recensionen.[1]

Oder zögen Sie die Überschrift „Sachliches und Ungelegenes“ vor, geehrtester Herr und langjähriger Gönner? Ich mache Sie darauf aufmerksam, daß namentlich der zweite Theil dieses Titels dem Inhalte nur allzu genau entsprechen dürfte, in solchem Grade, daß Sie sich veranlaßt sehen könnten, Ihre neuliche Reclame für mein Opernrecensententalent (natürlich nur in Badeorten) plötzlich zu sistiren. Hatte übrigens erwähnte Reclame nicht einen leisen Beigeschmack von Ironie? Wollten Sie mich damit nicht etwa als einen „Ferdinand in allen Gassen“ bezeichnen? Sei dem, wie ihm wolle:

Bin fremd dem Litteratentreiben,
Kann ungedruckt im Pulte bleiben.

Es amüsirt mich eben, ganz tendenzlos mit Ihnen zu plaudern, publice oder privatim, genügend für meine Mühe belohnt durch Ihr freundliches Cabinet-Lächeln. Ich habe leider keine Verbindung mit jenem idealen Korinth, wo die vielgebrieften Freundinnen der Herren Ehlert, Hiller und Lindau wachsen sollen, und ich kranke bisweilen an Mittheilungsdrang. Also kann's mich wenig kümmern, ob Sie meine trocknen Tinteblumen in Ihr Celebritätenepistelherbarium verschließen, oder . . . — Unser armer Freund

[1] Obigem Titel war in einer kurz nach der ersten Veröffentlichung erschienenen Separatausgabe hinzugefügt: „Drei Billets-doux an Bartholf Senff“ von Hans von Bülow. Ferner als Motto: „Für diesmal ist es nur ein Tropfen Fegefeuer. (Goethe.)“

Pohl ist leider nicht in solch' beneidenswerther Lage. Seine „freundschaftlichen Briefe aus Bayreuth" mußten unter allen Umständen gedruckt werden. Um nun eine einigermaßen saubere Ausstattung der Broschüre zu erzwingen, war er genöthigt, sie dem zweiten Ehemanne der Wittwe Brendel[1], dem derzeitigen Redacteur der „N. Z. f. M." nohlens pohlens zu dediciren. Wohl hätte auch er sich gern eine jüngere, hübschere Adressatin auserlesen — allein auch er scheint keine Empfehlungen nach — Korinth erhalten zu können. Doch genug des Präludirens, da die Tonart nun bereits festgestellt ist.

I.

Brüssel.

25. October 1877.

(Thomas todt. — Meyerbeer noch am Leben. — Robert . . . nicht der Teufel und Richard . . . nicht Löwenherz. — Polizeiwidrige Befriedigung des Opernfabrikationstriebes. — Capellmeisterpantomimik. — Der Sansculottismus im heutigen Clavierspiel.)

Sie sehen, geehrter Herr, ganz vergebens bin ich nicht in Amerika gewesen: ich habe Studien im sensationellen Yankee-Zeitungsstyle gemacht, und meinerseits sehe ich mit unverberglicher Selbstgefälligkeit, wie sich in Ihren Zügen eine elektrische Spannung verbreitet, ähnlich der einer „Quinte" am vierten Pulte der ersten Geigen im Gewandhaussaale, wenn eine neue canonische Suite gespielt wird. Seien Sie unbesorgt, ich bin nicht so grausam, Sie sollen nicht platzen, wie gedachte Quinte. Ich kann mir nämlich jetzt denken, wie das „thut", denn ich war nahe daran, Donnerstag Abend im Théâtre de la Monnaie bald vor Wuth, bald vor Langeweile zu — platzen. Ich sage „nahe daran"; gerettet wurde ich lediglich durch die theilweise recht ausgezeichnete Aufführung der Ausführenden und durch die freundschaftliche Theilung meiner Tortur seitens

[1] „Witwe Brendel": „Neue Zeitschrift für Musik", deren nominelle Redaction nach Brendel's Tode (1868) der Verleger C. F. Kahnt übernommen hatte.

meines verehrten Parquetnachbarn und Collegen, des Herrn Louis Brassin. Ich komme auf diesen Wohlthäter weiter unten zurück, wenn sich meine Aufregung ein wenig gestillt haben wird, in der ich zur Stunde selbst „Esel zu loben"[2] fähig wäre, verböte dies nicht jene Tugend, welche nach zurückgelegtem Schwabenalter zur Pflicht wird: Bescheidenheit. Der „Esel" nämlich war vor Allem ich selber, indem ich mich unterfing, von dem armseligen Eindruck, den mir das Lesen des „Hamlet" im Clavierauszuge gemacht hatte, an den durch die scenische Darstellung akustisch zu empfangenden zu appelliren.

Die hohle, physiognomielose Nichtigkeit der Thomas'schen Musik, ihre ebenso prätentiöse Aufgeblasenheit wurde mir jetzt erst in ihrem grellsten Glanze offenbar; selbst in rein technischen Dingen, der Instrumentation, worin uns Meyerbeer gezeigt hat, wie man, gleich Vatel, durch raffinirte Brühen sogar Schuhsohlen genießbar machen kann, wurde ich auf's Bitterste enttäuscht. Der einzige schlechte Witz, dem mein Ohr begegnete, war im zweiten Acte das weniger drollige als widerliche Gebahren eines mir neuen Saxophons, eines Bastards von Baßclarinette und englischem Horn, eines entschieden nicht aus rationeller Zuchtwahl stammenden, deßhalb auch, Gottlob, lebensunfähigen Holzblasebalgs. Glauben Sie nicht, geehrter Herr Senff, ich sei mit deutschen Vorurtheilen, mit specifisch-musikalischen Grillen behaftet, in die Oper gegangen. Ich hatte meine Directionsantritts-Oper „Fidelio" schon gänzlich aus den Ohren; ich hatte kurz vor der Abreise von Hannover noch „Die Stumme von Portici" und „Lucrezia Borgia" mit Lust und Liebe neu einstudirt. Noch weniger zähle ich, obwohl Wagnerianer de la veille (bin ich es doch bereits seit 35 Jahren, nämlich seit der allerersten Vorstellung des Rienzi in Dresden im October 1842), zu den Gegnern des großen Giacomo. Im Gegentheile: unter Genehmigung seitens meines neuen Chefs und alten Collegen, des Herrn von Bronsart, hoffe ich noch in dieser Saison eine relative

[1] Bei einem Sommeraufenthalte in Baden-Baden veranlaßte die häufig an die Adresse der Vorübergehenden gerichtete Anzeige: »ânes à louer« Bülow zu humoristisch-vergleichenden Bemerkungen über die kritische Aufgabe des dortigen ständigen Referenten.

Mustervorstellung der „Hugenotten“ zu Stande zu bringen, welche diese nöthiger haben (leider!), als der „Lohengrin“, der überdies nur in München, weil par ordre de Mufti, so gegeben werden kann, wie es sein soll, und auch immer noch so gegeben wird. — Auch hat niemals meine Pietät für Shakespeare mich gereizt, den Herren Verdi und Taubert z. B. aus der Übertragung des „Macbeth“ auf Notenpapier ein Verbrechen zu machen, wenn ich auch finden mußte, daß Nicolai in seinen „Lustigen Weibern von Windsor“ dem großen Briten eine bessere Ehre erwiesen hat. Die Kühnheit, in Noten zu philosophiren, (die Composition des Monologs „Sein oder Nichtsein“, das gewissermaßen erträglichste Stück, ist jedoch aus Berlioz' Damnation de Faust ge—borgt) hatte mich ebenfalls nicht im Geringsten lädirt; war ich doch durch „Tristan und Isolde“ gegen dergleichen, wenn im geistvollen Ernste gemeint, abgehärtet. Also ich habe naiv, sine ira et studio, Herrn Thomas' Weisen („abgeschiedene Vielfraßweis'“ singt David in den Meistersingern) gelauscht und Dank Herrn Brassin's geistlichem Zuspruche bis zur Schwimmscene der Ophelia am Ende des vierten Actes dieses Lauschen fortgesetzt. Das Resultat ist, kurz herausgesagt: meine innigste Überzeugung von der Vermodertheit dieses Usurpators von Meyerbeer's, Halévy's, Auber's Erbschaft und die mundoffenste Verwunderung über diejenigen „maßgebenden“ Gentlemen, welche Scheinleben von Scheintod nicht zu unterscheiden vermögen. Kein Zweifel: Herr Thomas schreibt correct, „academisch“, wenn man will, etwa wie Herr Jules Simon politisirt, aber „blauer Dunst“ ist das Höchste, was seine Talentlosigkeit zuwege zu bringen vermag, da sie so impotent ist, daß sie in ihrer Charakterlosigkeit und Styllosigkeit selbst die von gebildeten französischen Musikern stets vermiedene Klippe der Geschmacklosigkeit nicht zu umschiffen vermag. Da ist Verdi, wie in seiner früheren Rohheit, so selbst in seiner gegenwärtigen Verzwicktheit denn doch ein anderer „Kerl“. Herr Thomas verschmäht es auch nicht, die ununterbrochensten Anleihen bei ihm zu machen. Von Gounod schweige ich; seine Styllosigkeit, euphemistisch, sein „Eklekticismus“ hat doch Methode; auch hat er in seinem Cirkel allerlei Einfälle, die seine Geistesvormünder vor ihm noch nicht gehabt. Kurz, er gehört immerhin zur ersten

jener beiden Classen von Operncomponisten, in die ich die ganze species einzutheilen vorschlage — womit jedoch die gediegenen Unberufenen unter den sogenannten „deutschen“, dramatisch-musiciren-wollenden Nichtkönnern wenig einverstanden sein werden: in solche, die dem Leierkasten Etwas schenken können, und in solche, die vom Leierkasten das Nöthigste borgen müßten. Der Widerwille, den ich gegen die letztere Sorte am wenigsten dort überwinden kann, wo sie von dem selbigen Erfolgdurste verzehrt, als die Frivoleren, aber Begabteren, dem Orchester und den Kritikern (Sänger und Publikum vermögen sie nicht zu beschwindeln!) vorheucheln, lediglich aus „Züchtigkeit“ die Mittel zum Erfolge zu verschmähen — bringt mich jetzt dahin, sogar Herrn von Flotow feierliche Abbitte wegen aller vormals von mir gegen ihn geschriebenen und gesprochenen Unartigkeiten zu leisten. Wenn nun aber gar bei solcher gegenwärtigen Opernmisère, bei solcher geräuschvollen Sterilität Meister Giacomo als „überwundener Drache“ niederposaunt wird und sich die auf seine Erfolge neidischen Pygmäen der „Jetztzeit“ hierbei auf die olympischen Frechheiten zu berufen wagen, die Robert Schumann vor vierzig, Richard Wagner vor fünfundzwanzig Jahren gegen den vermeintlichen Antichrist geschleudert haben, so ist hiergegen einfach zu erwidern: Quod licet Jovi, non licet bovi. Schumann verstand von der Oper gerade so viel als Rossini von der Symphonie; Wagner beging seine Ungerechtigkeiten mit mehr Bewußtsein, vermag jedoch entschuldigt zu werden durch die harten Gesetze des „Kampfes um's Dasein“. Übrigens „Alles schon dagewesen“ sagt Ben Akiba: man erinnere sich Weber contra Beethoven u. s. w. Epigonen aber, die mit Wagner, selbst als specifischem Musiker, nicht an einem Tage genannt zu werden verdienen, und deren denkbarster Succeß nie das fiasco d'estime der „Genovefa“ erreichen wird, sollten, bevor sie sich erdreisten, Opern schreiben zu wollen, ihre verehrlichen Nasen etwas tiefer in die Partituren eines Meyerbeer, Halévy und Auber stecken und probiren, ob sie genug Talent besitzen, aus diesem Studium einigen praktischen Profit zu ziehen. Die Gescheidteren dürften dann schon etwas kleinlaut und zum Besten der armen Operndirigenten vielleicht entmuthigt werden; den Anderen sei von Arthur

Schopenhauer das geflügelte Wort citirt: „Wenn ein Buch und ein Kopf mit einander caramboliren und es giebt einen hohlen Klang, so ist das nicht ein- für allemal die Schuld des Buches."

Meinen Sie nicht, lieber Herr Senff, daß es Zeit zum Einlenken wird? „Das Geheimniß zu langweilen besteht darin, nichts zurückzuhalten", sagt ein französischer Moralist. Ich will deßhalb meinen Sentimentalitäts-Anfall durch eine Trivialität corrigiren und Ihnen, was Sie aufs Allerhöchste interessiren wird, schnell erzählen, daß Mlle. Hamaekers eine nicht mehr junge, aber noch sehr brave, gesanglich untadelhafte Ophelia gab, und daß Mr. Devoyod, der den Hamlet zum ersten Male darstellte, einen ebenso glänzenden als verdienten Erfolg errang. Die Chöre überraschten mich durch Präcision und Frische, das Orchester war in jeder Beziehung musterwürdig. Angenehm berührte mich die Tiefe des Raumes, ein so unentbehrliches Hülfsmittel zur Förderung discreter Begleitung ohne Fadenscheinigkeit des Tones. Weniger erbaut war ich von der Aufstellung, welche das alte Zopfprincip der Trennung von Streichern und Bläsern (hie Welf — hie Waibling) mit der nun doch beinahe vierzig Jahre bestehenden Reform durch „Cäsar" Spontini in Berlin (in Großstädten, wie Wien, München, Dresden u. s. w. längst adoptirt) zu vermitteln versucht. Zwar durchzogen Bogeninstrumente als richtiger rother Faden das ganze Territorium, allein die für Hörer wie Mitwirkende gleich wichtige Opposition von Blech und Holz hatte man verschmäht. Die anziehendste Persönlichkeit des Abends war für mich der Capellmeister Herr Dupont, Bruder des bekannten Claviervirtuosen und Conservatoriumsprofessors. Er rangirt zu den umsichtigsten, feinfühligsten, „ubiquitätlichsten", darum auch warmblütigsten und beweglichsten seiner „Kaste". Mich stört diese Dirigentenpantomimik um so weniger, als ich die Gründe ihrer Nothwendigkeit bei modernen complicirten Werken kenne. Deutsche Kleinresidenzler, gewöhnt an unerbittliche Metronome von Fleisch und (nicht allzuviel) Blut, die z. E. niemals einer guten Opernaufführung in Italien beigewohnt haben, stoßen sich lebhaft daran, und da sie den Muth nicht haben, über den Dirigenten hinwegzusehen, so klagen sie gern über Genußstörung. Il est difficile de contenter tout le monde et son père —

damit hat sich der Bezichtigte eben zu trösten, der das Schielen nicht gelernt hat und sein Amt, nach den vier Himmelsstrichen Vorbereitungs-, Belebungs- und Beschwichtigungszeichen zu geben, mit einer Stylobatenhaltung des Oberkörpers nicht vereinigen kann.

Und nun gestatten Sie heute zum Schlusse ein Dankeswort an meinen treuen Leidensgenossen, Herrn Brassin! Ich kann Ihnen nicht sagen, geehrter Herr und Gönner, wie wohl es mir gethan hat, endlich wieder einmal einem wirklichen „Pianisten in Hosen" zu begegnen. Die sind ja heute eben so rar geworden, wenn nämlich wirkliche Individualitäten, als die „Pianisten im Unterrocke" Legion geworden sind. Und — Hand aufs Herz, Verehrer des schönen Geschlechts — vermag denn ein Pianovirtuose z. B. Beethoven's Gdur-Concert Op. 58 wirklich zu künstlerischer Reproduction zu bringen, er kenne denn die Partitur aus- und inwendig? Können das aber noch viele andere Clavierspielerinnen außer ihrer noch unentthronten Königin, Frau Dr. Clara Schumann? Die Schlußfolgerung liegt nahe. Die Damenemancipation fängt an, das Clavierspiel zu discreditiren. Die durch Karl Tausig's frühen Tod eingerissene Lücke ist noch nicht ersetzt; ich glaube, Herr Louis Brassin wird dies vermögen. Trotz ergrautem Haare ist er körperlich und geistig ebenso frisch als reif. Bisher hat er verschmäht, für sich selber Propaganda zu machen, obgleich seine Leistungsfähigkeit auch als Componist ihn hierzu wohl berechtigt hätte. Er hat seinem „Nibelungen-Glauben" das Interesse an sich selber lange geopfert. Seine neuen Paraphrasen von Fragmenten aus dem „Ringe" sind das Beste, Brauchbarste, was mir in diesem Genre zu Gesichte gekommen ist. Dennoch gehört er keineswegs zu den unselbständigen Bay-Reuthknechten, deren Organ der Fritzsch'sche Leitmotivmoniteur ist. Seine drei neuen Clavierstudien zum Concertvortrage »Impressions d'automne« empfehle ich aufrichtigst allen denjenigen meiner Collegen, welche die Güte haben, mich nicht für ganz incompetent zu halten. Auch meditirt er ein zweites Clavierconcert — also wärs an der Zeit, sich einmal nach dem ersten umzuschauen.

Vielleicht ists ein wenig „Senff nach Tische", wenn ich Ihnen bei diesem Anlasse die hübsche Anekdote von Dr. Liszt mit Ritter

von Kontski aus dem Jahre 1852 in Weimar zurückrufe, die einer Aufwärmung nicht unwerth erscheint.

In seiner prächtigsten spanischen Uniform à la Marfori präsentirt sich der hofconcertsüchtige polnische Märtyrer beim Großherzoglichen Hofcapellmeister und überreicht ihm als Gastgeschenk feierlich das erste Exemplar seines neuesten Geisteskinds instructiven Geschlechtes, betitelt: L'indispensable du pianiste. „Lieber Freund, wenn Sie wieder Humbug machen wollen, so machen Sie ihn wenigstens etwas weniger Rococo. Sehen Sie, ich für meine Person, der ich doch auch nicht so ganz unerfahren bin, ich kenne nur ein wirkliches indispensable du pianiste, nämlich — ein Paar anständige Beinkleider."

Gegengezeichnet

Hans von Bülow.

II.

Sydenham.

27. Oct. bis 4. Nov. 1877.

(Besorgniß vor der Seeschlange in ihrer neuesten Maske als Clavierconcert. — Angenehme Enttäuschung. — Yankee doodle an der Spree. — Clavierspiel in hellen Beinkleidern. — Zweifelhafter Gewinn der spanisch-rheinischen Allianz für Spanien. — Die Congregatio Indicis auf dem Königsplatze in Berlin. — Gemüthsverderbniß durch die zehnte Symphonie. — Der umgekehrte Paulus oder Bekehrung eines vergangenen Zukunftsmusikers zum „Judenthume".)

Wie Sie mir zu signalisiren die Güte gehabt haben, geehrtester Herr, fällt es Ihnen nicht zu schwer, Sich und Ihre Leser an meinem exotischen Capellmeister-Urlaubsstyl abzuhärten; und somit lade ich Sie ein, mir heute in den Krystallpalast zu folgen, auf welchem die Wintersaison des Londoner Musiklebens ihre ersten und während des Octobermonats einzig registrirungswerthen Blüthen treibt. Das Orchester der Krystallpalastconcerte ist bekanntlich quantitativ wie qualitativ das vornehmste in ganz England; ihm zunächst steht die von Herrn Charles Hallé geschaffene Capelle in Man-

chester; den dritten Platz hofft Ihr Correspondent dem Orchester in Glasgow allmählich zu erobern. Herrn Hallé's Capellmeisterei wird zur Zeit außerhalb Manchesters in demselben Grade unterschätzt, als die des Herrn August Manns im Krystallpalast überschätzt zu werden pflegt. Es ist wahrhaftig keine Kunst, mit einer Elite-Corporation, die man ständig, theilweise beinahe täglich unter dem Tactstocke hat, mit der man so viele Proben abhalten kann, als Einem nöthig erscheint, relative Musteraufführungen, wenigstens von classischen Werken, hervorzubringen. Auch ist bekanntlich im Reiche der Blinden Polyphem ein König; die Engländer geben es selbst ganz freimüthig zu, daß ihre eingebornen „Conductors" mit den „Omnibus-Conductors" die Verwandtschaft aufzeigen: »to be always behind«. — Ich bin jedoch überzeugt, daß die Herren der Dirigenten der New, wie sogar der Old Philharmonic Society mit Herrn Manns dreist concurriren könnten, wenn sie über die erforderliche Probenzahl und -zeit disponiren dürften. Aber in der high season, im Sommer, wenn die genannten Gesellschaften arbeiten, gilt Berlioz' geflügeltes Wort »à Londres les musiciens n'ont pas le temps de faire de la musique« heute noch gerade so wie vor einem Vierteljahrhundert. Muß es so bleiben?

Das vierte große Krystallpalastconcert wurde mit Rossini's Ouvertüre zur „Belagerung von Korinth" eröffnet. Ich habe gegen dieses Genre von Sommermusik an und für sich gar kein prüdes Vorurtheil, namentlich dann nicht, wenn es mit der erforderlichen Kurzweiligkeit executirt wird. Trotzdem jedoch Herr Manns die Gymnastik des vor-elektrischen Telegraphen uns, ohne denkbares Motiv, hierbei zu versinnbildlichen beflissen war, brachte er seine Truppe nicht über das Elephantenpolkazeitmaß hinaus; und da mir außerdem das Concert-Menu als Dessert Schumann's Manfred-Ouvertüre in Aussicht stellte, vermochte ich mich über die räthselhafte Entrée nicht eher zu beruhigen, bis mir der geistvolle Secretär der Society, Herr George Grove (der Verfasser der wahrhaft mustergültigen analytischen Programme), endlich den Aufschluß gab, daß die mit dem letzten Bahnzuge eintreffenden Nachzügler im Saale eine so große Unruhe zu erregen pflegten, daß man zur Eröffnung des Concertes nicht wohl ein Musikstück ersten Ranges verwenden

dürfe. Dagegen ist nun allerdings nichts Stichhaltiges vorzubringen.

Die zweite Nummer war eine neueste Novität: Herrn Xaver Scharwenka's Bmoll-Clavierconcert, gespielt von Herrn Eduard Dannreuther.

Ich hatte in jüngster Zeit das Malheur, von diversen theils gestochenen, theils stichsüchtigen Clavierconcerten heimgesucht zu werden, deren mastodontisches Volumen mir das demüthigende Bewußtsein insinuirte, nicht mehr auf der Höhe der „Neuzeit" zu stehen, und zur Erholung mich nach Mendelssohn's und Moscheles' Gmoll-Opera wieder greifen machte. Herrn Scharwenka's Bmoll-Concert rechnete ich etwas voreilig zu jenen monstra; auch hatte mich eine flüchtige Lectüre des zweiclavierigen Arrangements etwas stutzig gemacht, wegen der unverkennbaren Anleihen, die der Pole beim Russen (nämlich bei Tschaikowsky's mir gewidmetem Op. 23 ditto in Bmoll) zu machen beliebt hat. Endlich hatten mich die etwas allzustark „amerikanischen" Reclamen Berliner Blätter mit unfreundlichem Mißtrauen erfüllt. Dieselben hatten mich nämlich vergangenen Sommer mit dem Fortissimo-Tusch erschüttert, Herr Abbé Dr. Franz Liszt sei expreß von Weimar nach Berlin gereist, um daselbst in jenem hocharistokratischen Hotel, wo man den Thee nicht mit Sandwiches sondern mit Patronatsscheinen servirt (welche zu „belegen" natürlich den Gästen obliegt), eine zweibechsteinige Xaver-Feier zu veranstalten. Um so erquicklicher war meine Überraschung über das durchweg liebenswürdige, oft interessante und originelle, durch natürlichen Fluß und beinahe absichtslos gewandte Form ausgezeichnete Tonwerk, das mit einem Chopin'schen den Vorzug echter Claviergemäßheit theilt, vor ihm jedoch den einer vortrefflichen Orchestration voraus hat — einen Vorzug, den Chopin's Emoll-Concert erst durch Tausig, sein Fmoll-Concert erst durch Klindworth empfangen haben.

Der Componist darf auf den hiesigen Erfolg seines Opus bei Publikum und Kritikern stolz sein, er darf sich aber auch beim Interpreten für die vorzügliche Wiedergabe des Principalparts bedanken. Herr Dannreuther spielte ihn feurig, hell und klar, wie die Beinkleider, welche der Pianist in englischen Morgen- oder

Nachmittagsconcerten (Gehrock und farbige Cravatte vollenden die Unfeierlichkeit) zu tragen hat, wenn er sich nicht lächerlich machen will, was er übrigens auch durch Anlegen irgend eines, die légion d'honneur von Weitem vorspiegelnden Ordensbändchens erreichen kann. Mein geschätzter College gestatte mir bei diesem Anlaß den herzlichsten Glückwunsch zu seiner Rückkehr zu seinem eigentlichen Berufe, dem des denkenden Virtuosen und des virtuosen Musikschriftstellers. Die Tactstockpfuscherei und der Wagnerverein-Concert-humbug haben sich hinlänglich an seiner Carrière gerächt. Wohl wissen wir, daß er zur Mitschuld an dem letzten beklagenswerthen großen »four« (finanziell war es eben doch ein solcher und eine Versündigung an dem großen Meister obendrein, der Zeit und Gesundheit vergebens geopfert hat, um das Bayreuther Deficit decken zu helfen), nur durch Herrn Professor Wilhelmj hineingeritten worden ist[1]; immerhin . . . brechen wir lieber ab, geehrter Herr Senff, breiten wir über das Vergangene „den Kotzen der Vergessenheit", wie Nestroy zu sagen pflegte.

Ich hätte noch einer recht erträglichen Execution der Mozartschen „Hafner-Symphonie", der Ddur mit Menuett, zu erwähnen, welche die pièce de résistance im Concerte des 27. October bildete. Dieselbe würde eine höhere Lobnüance verdienen, wenn sie nicht wiederum von dem krassen Irrthum der Fabrikdirigenten aller Orten Zeugniß abgelegt hätte, zu vermeinen: daß alle dynamischen Schattirungen, ohne Rücksicht auf die den einzelnen Instrumenten zuertheilten Rollen, stets und überall gemeinsam auszuführen seien. Dieser veralteten, schlechten Tradition demokratischer Homophonie sollte doch nun endlich einmal der Hals gebrochen werden dürfen! Es bleiben ja noch genug andere Zöpfe übrig!

Im nächstfolgenden fünften Concerte, 3. November — das der Feier des dreißigjährigen Todestags Felix Mendelssohns geweiht und mit der Lobgesang-Symphonie, der Ouvertüre und einer Arie aus Paulus ausgestattet war — beendete Señor Pablo de Sarasate sein nur allzukurzes Gastspiel. Leider spielte er diesmal

[1] Herr Dannreuther verwahrt sich in einem Schreiben an die Herausgeberin in der hier berührten Angelegenheit betheiligt gewesen zu sein.

nicht das Mendelssohn'sche Violinconcert, da er's vierzehn Tage früher im selben Raume zu Gehör gebracht, sondern unter des Componisten Leitung das zweite ihm gewidmete Violinconcert von Herrn Max Bruch, mit dessen erstem Concerte er am 13. October hier debütirt hatte. Der Wahrheit die Ehre zu geben, constatire ich zunächst den enthusiastischen Applaus, mit dem der Spanier überschüttet wurde, und die Mittheilnahme des Rheinländers an seinen häufigen Hervorrufen. Nunmehr lassen Sie mich aber auch bekennen, daß ich das welkgeborene neue Opus des Lieblingsschülers des Herrn Dr. Hiller in keiner Weise der Einrahmung durch die unverwelklichen Schönheiten der Mendelssohn'schen Muse würdig befinden konnte. Plumpe Instrumentation, schlottrige Form, äußerste Dürftigkeit und Frostigkeit der Grundgedanken — guter Geigensatz dagegen und geschickte Mache. In allem Technischen darf man Herrn Bruch als — so zu sagen — einen reüssirten Hiller betrachten. Aber — von Eduard Lalo's prachtvoller, in jeder Hinsicht genialer Symphonie Espagnole zu geschweigen, die Herrn Sarasate's Zaubergeige denn doch noch in ein helleres Licht stellt — mit Rubinstein's und Raff's Violinconcerten vermag sich die Novität in Rede auf keine Weise zu messen. Das wird, fürchte ich, Herr Professor Joachim mir nicht zugeben wollen und mich eines corrupten Geschmackes zeihen, der für das Echte und Rechte den echten und rechten Sinn verloren, wenn er ihn je gehabt haben sollte. Darf ich mich gegen diese Anklage prophylaktisch vertheidigen? Erst seit meiner Kenntniß der zehnten Symphonie, alias der ersten Symphonie von Johannes Brahms, also erst seit sechs Wochen, bin ich so unzugänglich und hart gegen Bruch-Stücke und dergleichen geworden. Ich nenne sie die zehnte, nicht, als ob sie nach der „neunten" zu rangiren wäre; ich würde sie eher zwischen die zweite und die »Eroica« stellen, ähnlich wie ich behaupte, daß unter der ersten (Cdur) nicht die von Beethoven, sondern die von Mozart componirte, unter dem Namen Jupiter bekannte, zu verstehen sei. Wenn ich weiter bekenne, daß trotz meiner theilweisen Bewunderung für die Schubert'sche, für einzelne Sätze der Schumann'schen (II, 3 und III, 1, 4 u. s. w.), unter den nach-Beethoven'schen Symphonien als abgeschlossenes Kunstwerk Mendelssohn's schottische Symphonie

(Nr. 3 Amoll) für mich den ersten Rang einnimmt, so dürfte auf diesem uns gemeinsamen Boden vielleicht Herr Professor Joachim weniger abgeneigt sein, mir zuzugeben, daß die Herren Brahms und Bruch nicht viel mehr mit einander zu theilen haben als ihre Anfangslettern, abgesehen von einer vielleicht gleich guten musikalischen Erziehung.

„Schlagt ihn todt, den Hund: er ist ein Enthusiast!" — ist eine Variante auf den Goethe'schen Vers vom Recensenten, welche man beinahe ebenso häufig zu hören bekommen kann als die Originalversion. Ich muß mich daher bedenken, von Señor Sarasate's berückendem Violin-Sprechen zu singen, da ich riskiren würde, bei denjenigen in Verruf zu treten, welche mit dem ebenso unausbleiblichen als natürlich unwidersprechlichen Argumente bei der Hand sind: aber mit einem Joachim ist er doch nicht zu vergleichen! Gewiß nicht. Eben darum überlassen wir das Vergleichenwollen allen denjenigen urtheilslosen Gehirn-Eunuchen, welchen das Geschäft eines Kritikers gleichbedeutend ist mit dem eines vereideten Taxators. Allah il Allah! Joachim spielt wie ein Gott — aber Sarasate spielt wie ein Engel, wie ein Erzengel. Darf ich nun in mein Album nicht neben der Photographie Jehovah's die von Gabriel und Michael einreihen? Verletze ich meinen Cultus für Emma Albani, den lichtvollsten Gesangsstern der Gegenwart, wenn ich gelegentlich auch eine hannöversche Primadonna applaudire? Nichts ist ja in Kunstsachen unleidlicher als Intoleranz. Würde doch diese weder neue, noch kühne, noch originelle Maxime ein wenig mehr an der Berliner Hochschule z. B. bezüglich littera L beherzigt! Gegenüber einem Joachim statuire ich ferner nur eine „dynastische" Opposition. Aber der Leiter der Clavierabtheilung, Herr Professor Rudorff — gehört vor mein Forum. Ich bestreite durchaus nicht, daß er der gewiegteste, gediegenste Interpret von Beethoven's Geistertrio sein mag, und meinetwegen als Lehrer ein Praxisgewordener Chrysander. Das berechtigt ihn jedoch noch nicht zu der — Unglaublichkeit, den Schülern des Institutes zu ihrem empfindlichsten Schaden nicht blos das Studium, sondern sogar die Kenntnißnahme von Franz Liszt's Clavierwerken zu untersagen. Der Herr Director möge mir doch gütigst ein Stück von Herrn Rudorff

nachweisen, das so gute specifische Musik enthielte, wie beispielsweise nur Nr. 3 (Pastorale-Fdur) aus des Großmeisters zwölf Etüden! Und wenn nun gar Herrn Professor Rudorff's unreife Adjutanten von ihrem Besuche in Hannover, wo sie das unverdiente Glück gehabt, Liszt spielen zu hören, nichts weiter zu berichten haben, als daß „Liszt's Technik eine mangelhafte geworden sei", so ist dergleichen nur darum nicht hochkomisch, weil es tiefjämmerlich ist! Dixi et — perdidi — animam meam!

Nicht um den jungen Herren Respect und Pietät durch Beispiel zu predigen, sondern um dem Bedürfnisse nach endlicher Dissonanzenauflösung Genüge zu leisten, kehre ich in den Krystallpalast zurück. Die erhebende Aufführung von Mendelssohn's Cantate verdiente in der That einen „Lobgesang" für alle Instrumentalisten und Vocalisten, mit Einschluß des diesmal beinahe auf der Höhe stehenden Leiters der imposanten Masse, des Herrn Capellmeister Manns.

Seit den mir unvergeßlichen Musteraufführungen, welche Prof. Julius Stern mit seinem Vereine von ähnlichen Chorwerken in den Jahren meiner Berliner Knechtschaft veranstaltete, habe ich einen annähernd reinen, ungetrübten, Sinne und Geist gleich harmonisch rührenden Eindruck nicht in meinem Gedenkbuche zu verzeichnen gehabt. Es war eine weihevolle „Evocation" jenes, nur von unzeitig schumannisirenden Conservatoristen heute zu mißkennenden Meisters, den Herr Richard Wagner (im Gespräche wenigstens) als „das größte specifische Musikergenie" zu bezeichnen pflegte (sic!), „das der Welt seit Mozart erschienen sei". Zugegeben, daß auch dieses Genie im Laufe seiner Entwicklung zum Range eines Talentes herabgestiegen sei — im „Lobgesang" finden sich neben manchem Verblaßten, Inspirationsbaaren doch hinlänglich viel Partien, denen der Stempel des Genius unverwischbar aufgeprägt ist. Wie unwiderstehlich strömend und fortreißend der erste Satz der Symphonie, wie „warm bis ans Herz hinan"! Wie gewaltig der erste Chor, wie dramatisch die Frage des Tenorsolos „Hüter, ist die Nacht bald hin?" und deren Bejahung, erst durch das ätherische Flüstern des Sopransolos, und dann durch den zum Jubel anschwellenden Chor! Genug — das wissen Sie in Leipzig

Alles ja viel besser als ich. Dagegen glauben Sie wiederum nicht an Stabreime wie **ich**, der ich vermeine, daß **Mozart, Mendelssohn** und **Meyerbeer**, daß **Bach, Beethoven** und **Brahms** nicht ohne Verstand des Zufalls miteinander alliteriren. Mögen unter der Flagge dieses meines Glaubensbekenntnisses diejenigen Detail-Ketzereien ungehindert passiren, welche die rücksichtslose Aufrichtigkeit Ihres fliegenden Mitarbeiters Ihnen nicht ersparen konnte. Auf Wiedersehen vielleicht in Glasgow, lieber Herr Senff!

Hans von Bülow.

III.

Glasgow.

11. November, 1877.

Der „fliegende Holländer" des 19. Jahrhunderts. — Sordinen genießbarer als Sardinen. — Ein ehemaliger dänischer Bratschist. — Statistische Nüance zwischen Glasgow und Sondershausen. — Badenovellette. — Harmonisches Wölfegeheul. — Beitrag zur Naturgeschichte des berühmten Maëstro „Unser". — Ostende und Calais nicht die Herkulessäulen musikalischer Composition. — Auge um Auge, Zahn um Zahn. — Standrechtliches Divertissement.

Unsere harmlosen Plaudereien, geehrter Herr Senff, nahen sich mit meinen Ferientagen ihrem Ende. Die Zeit eilt so schnell von dannen wie der Expreßzug, welcher von London nach den Hauptstädten Schottlands — Glasgow und Edinburgh — buchstäblich f l i e g t. Diese Scotch Mail, welche die respectable Distanz von 402 englischen Meilen innerhalb 10 Stunden und 5 Minuten zurücklegt, wird deßhalb auch gewöhnlich the Flying Dutchman genannt, woraus sich die besondere Popularität der gleichnamigen Wagner'schen Oper im Inselreiche zum Theil erklären ließe. Ja, dieses unabänderliche Ultimo stimmt mich beinahe so melancholisch, als ob ich der Geschäftswelt angehörte, und kann nun möglicherweise zur Folge haben, daß ich in meiner letzten Epistel die kleine Terz häufiger als die große verwenden und meiner Feder hie und da Sordinen auferlegen werde. Es ist ein eigen Ding mit diesen „Dämpfern". Erneuern wir nicht täglich die Wahrnehmung, wie, Dank dem unwiderstehlichen sinnlichen Reize, den sie auf die Menge

ausüben, das allerfadeste Musikstück, der miserabelste Solo-Kniegeiger nicht blos unausgezischt, sondern trotz eines Pianissimoschlusses sogar stürmisch applaudirt vom Schlachtfelde heimkehren können? Hiergegen wird vielleicht jener sonderbare Berliner Purist mit seinem: „schöne Musik klingt unter allen Umständen schön" opponiren wollen. Gut — versuche er es einmal, statt der Sordinen Sardinen auf die Bogenwerkzeuge zu legen, und warte er das Resultat ab! Sie sehen, lieber Herr Senff, Galgenhumor gesellt sich zur Galgenfrist!

Es ist ein Sonntag heute. Daß ein englischer, geschweige erst ein schottischer Sonntag durch den Anfangschor des dritten Actes der „Hugenotten" zu charakterisiren wäre, das glaubt nun kein Kind auf dem Continente mehr. Dennoch übertreibt sich der Fremde, wenn er kein professioneller Lungerer ist, die Schrecken dieses siebenten Tages in ungebührlicher Weise. Kennen Sie die alte, leider vergessene Broschüre des radicalen Atheisten Proudhon über die Nothwendigkeit der Sabbathfeier? Er gelangt zu Conclusionen, die die sel. Herren Cultusminister von Westphalen und von Mühler mit Wonne contrasignirt haben würden, und an deren Bekämpfung durch Gründe, falls nicht so „wohlfeil wie Brombeeren", der zungenfertigste Fortschrittler erlahmen dürfte. Was bedeutet das Opfer, mein Clavier 24 Stunden lang unter Schloß und Riegel zu halten, im Vergleich zu der Himmelswohlthat einer ebenso langen Gehirns-Unabhängigkeit? 52, sage zweiundfünfzig Tage im Jahre bin ich hier assecurirt gegen die Nervenvergiftung durch die Clavierseuche im Hause und die Leierkastenpest auf der Straße. Ich vermag meine Gedanken zu sammeln, meine Correspondenz zu ordnen, ich vermag mich der Erbauungslectüre von den uns so selten aus Zeitmangel zugänglichen „heiligen Partituren", den hohen Messen eines Bach, Cherubini, Beethoven, den Requiems eines Berlioz und Brahms ungestört hinzugeben, nicht wie in Deutschland in steter Todesfurcht vor der Erschütterung durch die Hausklingel, die müßiges Bettelvolk von verschämten und unverschämten Pianisten und Componisten meldet, welche man empfängt, — um sie für den nächsten Sonntag los zu sein. Verhängnißvoller Irrthum! Sie werden kirre und dann erst recht chronisch!

Da kommt also Herr — Knolle, gewöhnlich mit einer großen Rolle, und ersucht gehorsamst 1) um Empfehlung an diverse Abonnements-concertcomités, 2) um gefällige Durchsicht des mitgebrachten Manuscripts. Nachdem man die Barmherzigkeit geübt, die Zukunfts-maculatur von den gröbsten grammatikalischen und orthographischen Schnitzern zu lausen, und so leichtsinnig gewesen ist, einige starke Tadel-Pillen durch ein paar landläufige Höflichkeiten zu versüßen, nimmt der Betreffende statt des kleinen Fingers die ganze Hand und verlangt 3) Aufnahme des Opus oder Opusculum in die eigenen Concertprogramme, 4) eine Lobpreisung für die gelesenste Musikzeitung, 5) Verfeindung mit einem früher befreundeten Verleger durch die natürlich im Ukasstyl zu haltende Zumuthung, Herrn Knolle's Evomitionen rasch zu stechen, glänzend auszustatten und freigebigst zu honoriren. Der Dank für diese kleinen Mühen wird späterhin in der Dedication an den Commissionär erfolgen. Tasso wird uns zum Herzog von Ferrara machen. Hm! Davon haben die Herren Knolle und Co. keine Ahnung, daß die armen „Celebritäten", je älter sie werden — falls sie nicht das Kindisch-werden damit zu verbinden wünschen — um so haushälterischer mit ihrer Zeit umgehen müssen; daß sie es vorziehen dürfen, ihre Mußestunden in der musikalischen Kirche, statt in der musikalischen Kneipe zu verbringen, und sich lieber mit den Großen, die immer Neues zu sagen haben, wenn man ihnen recht zuhört, als mit den Kleinen unterhalten, welche Einem oft Reue über den erwählten Beruf, Scham über die schlechte Mitbrüderschaft, in die man gerathen ist, beibringen können. Da fällt mir eben die vielleicht nicht allzubekannte Begegnung eines sel. Kopenhagener Capellmeisters mit seinem Untergebenen ein, die ich zur Nutzanwendung einschalten will. Meister Niels W. Gade spielte im Anfange seiner Laufbahn unter Capellmeister Gläser's Tactstock die Bratsche. In dienstlichen Angelegenheiten hatte er eines Tages seinen Chef aufzusuchen, und während der Zeit zwischen Anmeldung und Vorlassung musterte er im Salon den eleganten kleinen Schrank, welcher sämmtliche Werke des Autors von „Adlers Horst", in prachtvollen Einbänden aufgereiht, dem Auge des Beschauers zur Bewunderung darbot. Unversehens trat der Chef ein: „Aha, Sie besehen sich meine Parti-

turen und staunen, wie viel ich der Welt geliefert. Na, Sie dürfen Sich das Alles auch einmal von innen genauer ansehen. Sie sind ein gewissenhafter, strebsamer junger Mann, den unser Einer schon aufmuntern darf. Ich weiß, Sie werden die schönen Einbände schonen, und deßhalb stelle ich Ihnen gern ein Werk nach dem andern zur Förderung Ihrer Studien zur Verfügung.“ — „Gar zu freundlich, Herr Hofcapellmeister“ — erwiderte bescheiden lächelnd Gade — „ich werde späterhin so frei sein, von Ihrem gütigen Anerbieten Gebrauch zu machen. Für jetzt bin ich noch gar zu sehr vertieft in das Studium von Johann Sebastian Bach's Passionsmusik, das ich gern zuerst erledigen möchte, da meine musikalische Bildung noch auf zu schwachen Füßen steht, um verschiedene Meister zu gleicher Zeit verstehen und würdigen lernen zu können. Aber später, später . . .“ — Sonderbar, dieses „später“ ist nie eingetreten — der Bratschist Gade ist der Tondichter Gade geworden ohne Gläser's Hülfe.

Doch Kopenhagen ist nicht Glasgow, wie Glasgow nicht — Sondershausen ist. Denken Sie sich, lieber Herr Senff, es gibt in Deutschland Menschen-Käuze, die hierüber im Dunkeln sind und vermeinen, Glasgow könne, weil es keine ständige Capelle und nur eine zweimonatliche Concertsaison habe, statistisch auf kaum einer höheren Stufe als Sondershausen stehen. So z. E. der Herr Musikdirector — Springinsfeld — aus Frankfurt a. M., der mich vergangenen Juli in Bad Kreuznach mit seinem Besuche beehrte und große Augen machte, als ich bedauerte, nicht den Gegenbeweis antreten zu können, daß die Hauptstadt Schottlands seit Geraumem schon die Einwohnerzahl von einer halben Million überschritten habe. Es hat dem Herrn „Springinsfeld“ Mühe genug gekostet, diese Information zu empfangen: er ist absolut nicht — auf seine Reisekosten gekommen. Mein trefflicher Wirth in Kreuznach hatte in stricter Observanz der ärztlichen Weisung, mich vor allen Taschendieben meiner Nervenruhe, vor allen Attentätern auf meine gute Patientenlaune sorgfältig zu hüten, genannten Eindringling während eines halben Tages an alle diejenigen Plätze geschickt, wo ich vor seiner Begegnung sicher war. Aber der moderne Wille hat dem alten Glauben das Kunststück der Bergeversetzung abgelernt und —

Niemand kann eben seinem Schicksale entgehen. So fiel ich denn Nachmittags unversehens dem Sucher in die Hände, der „in einer hochwichtigen Angelegenheit“ mit mir „nothwendig verhandeln zu müssen“ erklärte. Da er ein für einen abgedankten Republikaner und Particularisten ziemlich reichsfreundliches Deutsch sprach, da ich ferner nun nicht anders konnte, so lieh ich ihm beide Ohren unter der Bedingung, es gnädigst kurz zu machen. „Ich habe in den Zeitungen gelesen, Sie hätten eine Capellmeisterstellung in Glasgow angeboten erhalten. Ich kann mir unmöglich denken, daß Sie dieselbe acceptiren werden, Sie, bei Ihrer schlechten Gesundheit an einem so entlegenen Orte! Da komme ich nun, Sie zu ersuchen, mich an Ihrer Statt dahin zu recommandiren. Sie kennen meine Leistungsfähigkeit zwar nicht, allein gerade darum sind Sie nicht berechtigt, derselben zu mißtrauen. Ich würde sicherlich bestrebt sein, Ihrer Empfehlung alle Ehre zu machen, und auch, falls Sie unterdessen etwas Neues componiren sollten, mich gern hierfür verwenden. Es liegt mir weit weniger am Honorare für meine Opfer von Zeit und Mühe, als daran, meine künstlerische Persönlichkeit in weiteren Kreisen bekannt zu machen.“ Ich glaube, dem Manne könnte jetzt geholfen werden.

Ob er wohl in seiner Residenz jemals zum Maëstro „Unser“ avanciren wird? Was meinen Sie? „Ja, wer ist denn M. U.?“ — „Wie, den kennen Sie nicht? Dem können Sie ja überall begegnen, auf jeder Station beinahe, welche das Eisenbahncursbuch nachweist, oder auch das Musikhändlerverzeichniß. Er ist in unendlich vielen Exemplaren, hauptsächlich in Deutschland und Italien verbreitet. Aber diese Vielheit ist nur ein Trugbild, eine Wirkung des Schleiers der Maja, eine — Vorstellung, mit Schopenhauer zu reden. Maëstro „Unser“ ist an sich Ein und Dasselbe Wesen, nur vermöge des principium individuationis in vielfältigen, entstehenden und vergehenden und wieder neu erstehenden Erscheinungsformen auftretend.“

Reden wir deutsch, nennen wir M. U. die „musikalische Localgröße“ schlechtweg.

Wir können hauptsächlich zwei Species des M. U. unterscheiden, nach einem nur scheinbar sehr äußerlichen Merkmale: er ist ent-

weder ledig oder verheirathet und im ersteren Falle weit ungefährlicher. Dann bringt er nämlich seine freien Abende in der Kneipe zu und kannegießert mit seinen Bewunderern. Stopft er sich aber mit Hülfe der Hausfrau die Pfeife, so zieht er einen Schlafrock an und — componirt. Das thut der Ledige zwar auch zuweilen, aber nur acut; denn er lebt genialischer, deßhalb schneller; auch ergibt er sich vor der Zeit dem Trunke, wenn nicht die für seine lyrischen Bedürfnisse sorgende Choristin (falls er theatercapellmeistert) oder Gattin eines Geschäftsreisenden (falls er nur einen Gesangverein leitet) ihn genügend unter dem illegitimen Pantoffel hält.

Ist er nicht mehr ledig, so hat er weiser Weise seine Lebensgefährtin aus den Honoratioren seiner Residenz erwählt, sich dieselbe als Backfisch auf dem nicht ungewöhnlichen Wege des Clavier- oder Gesangunterrichts erobert. Wenn möglich, ist die Schwiegermutter aus einer adeligen Familie und hat recht vielverzweigte Verbindungen. Ein jüngerer Schwager ist Referendar und versorgt das national-liberale Hauptblatt mit Concert- und Theaterkritiken, liefert zuweilen Liedertexte und in Schaltjahren ein Opernlibretto umsonst. Maëstro Unser fängt nun an zu blühen und reiche Früchte zu tragen. Er wetteifert an Productivität mit seiner manchmal besseren, selten schöneren Ehehälfte. Mit jedem scrophulösen Baby erblicken gleichzeitig das Licht der Welt eine respectable Anzahl respectabler Trios, Quartetten, Liederhefte, Sonaten, Cantaten, Symphonien, Suiten — zuweilen sogar ein Oratorium oder eine Oper. In dieser versucht er die alte mit der neuen Richtung zu „vermitteln“, zeigt seinen Mitbürgern den richtigen Weg, wie man ein Richard Wagner ohne Extravaganzen werden könne. Die Oper wird zuweilen aufgeführt, zuweilen sogar gedruckt. Der Schwerpunkt seines verdienstvollen Wirkens bleibt aber der, „durch tüchtige Dämme sein Gebiet vor der Überfluthung durch falsche Richtungen zu schützen“. Vortrefflich — dämme er nur frisch drauf los! Allein hüte er sich vor Eroberungsgelüsten, vor ehrgeizigen Annexionsplänen, lasse sich seine Phantasie durch von Verwandten und Logenbrüdern gezollte Anbetung nicht allzu sehr erhitzen, und störe bei Leibe nicht den gleichberechtigten Nachbar. Maëstro Unser

in B., auf dessen Gebiete! Ist es sonst letzterem zu verargen, wenn er die Grenzgensdarmen ersucht, Maëstro Unser in A. zu bedeuten, daß er sich begnügen solle, lediglich dort zu componiren, zu dirigiren, zu intriguiren, wo er alljährlich das Gesuch um Herabminderung seiner Einkommensteuer zum cantus firmus seines Wunsches nach Gehaltszulage zu contrapunktiren pflegt?

Das Beiwort „Unser" besitzt zuweilen eine würdige Bedeutung, wenn es, statt auf eine locale, auf eine nationale Berühmtheit bezogen wird. Der gegenwärtige Nestor-Repräsentant der englischen Musik ist in Deutschland unverdientermaßen weit weniger bekannt als sein Vorgänger, der 1875 verstorbene Freund und Schüler Mendelssohn's, Sir William Sterndale Bennett. Die Leser der Signale können aus Fétis oder Mendel die wissenswerthen biographischen Details über George Macfarren, wie den sehr reichhaltigen Katalog seiner Werke erfahren. Ich will mich hier mit den Daten begnügen, daß er Bennett's Nachfolger als Director der Royal Academy of Music in London, wie als Musikdocent an der Universität Cambridge, daß er 1813 geboren, seit zehn Jahren gänzlich erblindet, (weßhalb er alle seine neuen „Manuscripte" nur dictiren kann) und vor Allem ein Autor ist, den man auf dem Continente nicht mehr ignoriren darf — trotz seiner Fruchtbarkeit. Eine vielleicht weniger fein abgeschliffene Musikernatur als Bennett, aber mir persönlich sympathischer, weil gesünder, muskulöser, farbenreicher, sanguinischer. Da ist nichts Hysterisches, Molluskisches, Nebelhaftes; prägnanter Ausdruck, concise Form und ausgeprägte Individualität, nicht ohne Originalität sogar. Obwohl Engländer, möchte ich ihn im Gegensatze zu Bennett als einen Schotten bezeichnen. Arthur Sullivan mag mehr Elasticität besitzen; ein jüngeres Talent von Bedeutung, Henry Gadsby, mehr Frische — George Macfarren ist zur Zeit der princeps der britischen Componisten und Musikgelehrten, wie Gevaërt das Haupt der belgischen Schule und Verhulst der, freilich sehr „altkatholisch" colorirte, Papst der holländischen Tonkünstlerkirche.

Die Choral Union in Glasgow hat mit richtigem Tacte und Geschmacke Herrn Macfarren — nach der in England unerläßlichen kirchlichen Taufe durch Händel's Messias — um die Einweihung

der neuen Concerthalle durch die erste Aufführung seiner großen dramatischen Cantate »The Lady of the Lake« (nach Walter Scott's Dichtung, die auch Rossini's Oper »La Donna del Lago« zu Grunde liegt,) ersucht und für diese Gunst das ebenso wenig illiberale als übermäßige Honorar von hundert Guineen offerirt. Erst am dritten Abende, Freitag 16. November, wird Ihr Correspondent sein Amt mit einer Beethoven-Feier antreten. Doch über diese meine bevorstehende Wirksamkeit geziemte es mir selbstverständlich ganz zu schweigen. Ich lege jetzt die Feder nieder. Nachdem ich so viel über Andere räsonnirt und mich lustig gemacht, ist es billig, daß mir von Anderen das Gleiche geschehe. Auf Wiedersehen in der sauren Gurkenzeit, lieber Herr Senff; — doch da „striken" ja die Signale. Nun, desto besser für unsere beiderseitigen Collegen — ja auch für Sie. Ich hätte sicher in meinen nächsten Brief etwas sehr Anzügliches für Sie eingeschmuggelt: den merkwürdigen Toast eines sonst franzosenfeindlichen Schriftstellers auf Napoleon I. Motiv: hat er doch einmal — wenn auch nur in Nürnberg — wenigstens **einen** Verleger füsiliren lassen! Einverstanden, Signor Senape?

Stets der Ihrige

Hans von Bülow.

Autokritisches von einer Reise in den Nebeln.

[„Signale für die Musikalische Welt". 36. Jahrgang, Nr. 66, 68, 69. 37. Jahrgang, Nr. 2 u. 3.]

1.

Birmingham, 26. Nov. 1878.

In der Nacht von Cheltenham hierher genebelt, im ungewohnten Besitze eines freien Vormittags, durch eine unerträglich beißende Naßkälte draußen an das Zimmer gefesselt, kann ich's versuchen, Ihrem Wunsche nach einem neuen Billet-doux zu willfahren. Aber diesmal habe ich leider keinen andern Mittheilungsstoff als mich selber, und die „Schönheit" der Reiserecension, die ich Ihnen aus diesem Stoffe herstellen kann, wird empfindlich leiden durch

den Mangel jenes reizvollen Gürtels und Schleiers, welchen die schönste Recension in der Anonymität findet.

Erinnern Sie sich eines Ausspruchs des erlauchten Gruftgenossen eines berühmten sächsischen Großherzogs? „Eigenlob riecht übel, sagt man; was aber fremder, ungerechter Tadel für einen Geruch habe, dafür hat das verehrliche Publikum keine Nase!“ Indem ich mich Ihnen zu Liebe zu meinem eigenen Moritz Busch mache, verzichte ich dennoch gern auf jeden Mißbrauch der Autorität Goethe's. Natürlich nur der Originalität wegen werde ich keine Gelegenheit unbenutzt lassen, mir selber eins abzugeben.

Gestern vor acht Tagen traf ich „also“ in London ein. Eine kalte Abreibung genügte, die Eindrücke zweier Reisenächte soweit zu neutralisiren, daß ich von $^1/_2$10 bis 1 Uhr eine Orchesterprobe dirigiren, von 2 bis 4 Uhr mit Signor Piatti und Madame Norman-Neruda für das Monday „Pop“ am Abende, unser Programm: Duo von Schubert Op. 70, Trio von Hans von Bronsart gehörig vorbereiten konnte. Ich debütirte mit Schumann's Franz Liszt gewidmeter Phantasie Op. 17, welche erst vor anderthalb Jahren von der Wittwe des verewigten Meisters in London eingeführt worden ist. Durch den überaus freundlichen Empfang des Publikums ermuthigt, spielte ich mein Pensum befriedigender, als ich es zu leisten gehofft; denn trotz aller Spielroutine kann ich mich beim ersten Stücke eines gewissen Herzklopfens, einer Furcht vor Ängstlichkeit, so zu sagen, selten erwehren. Der Effect namentlich der beiden letzten Sätze war ein sehr überraschender. Allerdings gedachte ich früherer Zeiten, wo ich so leichtsinnig gewesen, dieses Werk vorzutragen, als dasselbe mich bemeisterte, meine Kräfte überstieg. Bronsart's Trio — am Schlusse des Concerts — hatte sich natürlich nicht der stürmischen Aufnahme zu erfreuen (das Scherzo allerdings doch), welche es im vergangenen Sommer in Erfurt seitens eines Parterres von verkannten Componisten gefunden; dennoch war die Anerkennung ungetheilt warm. Freilich dürfte der Componist kaum jemals wieder solche „Streicher“ finden als Piatti, den Joachim des Cello's, und Neruda, die Clara Schumann der Geige. Wie schade, daß diese einzige Künstlerin sich gar nicht mehr außerhalb Englands hören läßt! Sie spielt

wirklich himmlisch, stylvoll wie kein anderer Geiger, d. h. Mozart mozartisch, Schubert, Brahms, welchen Meister immer Sie wollen, jeden in seinem individuellen Geiste. Daß ihre Technik absolut perfect, ist bekannt; würde eigentlich auch nicht viel sagen in heutiger Zeit, da Herr Wilhelmj und Andere mehr das gleiche Lob beanspruchen dürfen. Allein Frau Neruda's Correctheit ist nicht blos eine Correctheit des Buchstabens, sondern des Geistes — etwas wie jene „politesse du coeur", über welche Fürst Bismarck sich nach Busch (II, 41) so treffend äußert, in ihrem Gegensatze zu der fischblütigen, dressurduftigen Formenhöflichkeit. Kurz — mit Frau Neruda zusammen zu musiciren, halte ich für einen Genuß, der mich überall zur Verzichtleistung auf mein Honorar veranlassen könnte. Bitte, sagen Sie das aber nicht weiter, lieber Herr Senff!

Daß die beste Erholung und Auffrischung für einen leidlich regen Menschen in der Abwechslung seiner Thätigkeit besteht, wurde mir Tags darauf wiederum recht klar. Die zweite Orchesterprobe des Concertes der Musikacademie der Blinden, dessen Direction ich übernommen hatte, versprach eine gute Aufführung und hielt Wort. Wohlverstanden: das aus wirklich achtzig Musikern, den trefflichen Geiger, Herrn Deichmann, an der Spitze der Streicher, bestehende Orchester, zählte nicht zu jenen glücklich-Unseligen, welche durch keinerlei optische Zerstreuung an akustischer Sammlung verhindert worden. Der, selbst blinde, Director genannter Anstalt in Upper Norwood — ein überaus geistvoller Organisator — hatte zur Ausführung von Gade's lieblicher Frühlingsphantasie ein gemischtes Soloquartett gestellt, dem sich für die Chorpartie ein Doppelquartett noch zugesellte, welches seiner Aufgabe mit künstlerischer Vollendung gerecht wurde. — — — — Herrn Hartvigson's glanzvolle Ausführung der Novität des Abends: Liszt's Danse macabre für Clavier und Orchester, Variationen über das alte Dies irae, wie es heute noch in allen französischen Kirchen gesungen wird, bedaure ich, nicht unerwähnt lassen zu können, trotzdem es mich persönlich zu indirectem Selbstlobe nöthigt, da der dänische Pianist mir vor fünfzehn Jahren in Berlin die seltene Gelegenheit geliefert hat, an ihm einen Lehrerstolz zu — entwickeln. Herr Hartvigson gab technisch

wie geistig eine Meisterleistung — er erinnerte mich wie Keiner sonst an Anton Rubinstein — die sich auch der stürmischsten Acclamation zu erfreuen hatte und dem ebenso genialen als „gefährlichen" Werke Liszt's einen Erfolg erkämpfte, den ich selbst in früheren Jahren zu erringen, z. B. in Haag und Hamburg, mich leider unmächtig gezeigt habe. Auf das Risico, mich wenigstens moralisch hierbei verherrlichen zu wollen, bekenne ich offen, daß ich stets eine große Freude empfinde, wenn ein Anderer eine Sache, an der ich selbst gescheitert bin, in meinem Sinne später glücklich durchführt.

Der lendemain, Mittwoch, der 20. Nov., war der zweiten Wiederholung meines Experimentes mit den fünf letzten Sonaten Beethoven's gewidmet. Das Publikum verschluckte die Pillen ebenso gefügig wie Berlin und Hamburg. Meine Wenigkeit machte ihre Sache ungefähr ebenso „glatt" wie in Hamburg, da die Temperatur des Saales nichts Treibhäusliches hatte. Ich bin eben — keine Palme: nur einer solchen kann das „Athmen" in der Berliner Singacademie bei ausverkauftem Saale gelingen. Wenn dem Spieler beim Adagio der Schweiß in die Augen tropft und dann weiter bis zur Claviatur herab, daß die Tasten schlüpfrig werden, wenn der Mangel an Ozon gleich einer Damoklesklinge jeden Moment eine Ohnmacht androht — so muß er sich wenigstens allmählich an diese Hindernisse geistiger und leiblicher Selbstherrschaft acclimatisiren dürfen. In Berlin mißlang mir daher in der ersten, der leichtesten Sonate, Op. 101, Mancherlei so bewundernswerth, daß ich die Freude des Herrn Professor Rudorff und seiner Hochschüler darüber jetzt (wo mir's gelingt) nachträglich christlichst brüderlichst zu theilen fähig bin.

2.

Indem ich nach dem Intermezzo des Luncheon und zweistündiger Fingerexercitien im Concertsaale die Feder wieder eintauche, will es mir erscheinen, als ob die Fortsetzung meines Concert-Tagebuchs eigentlich weder für mich noch für Sie amüsant genug wäre, einer Lockung den Rücken zu wenden, welche in Gestalt meiner Reiselectüre, des Bismarck-Buchs von Busch, mir ein sehr eindringliches „bis" zuraunt. Es ist ein köstliches Buch, dem ich seit acht Tagen

die Conservirung meiner guten Laune verdanke! Die geniale Person unseres nationalen Heilandes wird uns in ihrer echten Menschlichkeit darin so nahe geführt, ohne daß deren Ausbrüche jemals die dem Geisteshelden schuldige Ehrfurcht gefährden könnten, daß ich vermeine, nur Schmoller mit der Weltgeschichte, sei es nach rechts, sei es nach links, oder Hofschranzen und Solche, die es hätten werden sollen, wären berechtigt oder verpflichtet, über die dankenswerthe Indiscretion Ihres Landsmanns die Nasen zu rümpfen. Doch wohin gerathe ich? Ich vergesse, daß die „Signale" in der intellectuellen Hauptstadt Sachsens erscheinen — also schnell eine enharmonische Verwechslung. — —

In Newcastle, Glasgow, wie auch gestern in Cheltenham, spielte ich ziemlich dasselbe „gemischte" Programm; in Edinburgh, der mir sympathischsten Stadt der Insel, wiederum „die fünf letzten" — Sonaten Beethoven's nämlich. — — —

Meine „gemischten" Programme dürften kein außergewöhnliches Interesse bei Ihren Lesern erregen, da meine Praxis bekannt ist: Novitäten von bleibendem Werthe wo immer einzuschmuggeln. Unter Novitäten verstehe ich auch die opera incognita verstorbener Componisten, wie Schumann und Chopin. Von Letzterem ist es mir überall geglückt, das vierte Scherzo, die vierte Ballade, das dritte Impromptu, die weniger gespielten Notturni in Cmoll und Edur, kurz, den männlichen, den ipsissimus Chopin, der überall in England erfreulich regen Wißbegierde der Zuhörer plausibel zu machen, und so gewährte mir auch das besagte Concert vor leeren Bänken Befriedigung. Überhaupt hat zu Zeiten eine spärliche Zuhörerschaft für mich etwas besonders Rührendes und Animirendes: die Anwesenden werden individueller, deßhalb werthvoller; der Concertgeber fühlt sich ihnen doppelt oder dreifach für ihr Erscheinen verpflichtet. Ich lege nun die Feder nieder, da ich heute Abend ein relativ neues Programm spiele, das sich einem nochmaligen Durchdenken empfiehlt.

3.

London, 27. Nov. 1878.

Daß die längsten Eisenbahnfahrten bei weitem nicht die ermüdendsten, das habe ich soeben am Gegentheil erfahren. Nachts um 1 Uhr mußte ich Birmingham verlassen, von 2—3¹/₄ auf Station Roughby verharren, und erst gegen 6 Uhr kam ich bei einem so exquisit schlechten Wetter, daß man deren zwei daraus hätte machen können, sagt der Berliner — tempaccio sceleratissimo sagt der Florentiner — in meiner Wohnung an, die ich dermaßen ungeheizt vorfand, daß ich mich nach der Behaglichkeit des Coupés zurücksehnte. Meine gute Laune und Nervenfrische stellten sich durch kaltes Wasser und heißen Thee allmählich wieder her, und ich hatte allen Grund, mit dem Verlaufe meines Recital nicht unzufrieden zu sein. Publikus war zahlreicher erschienen und sehr freundlich. Meinen Succeß zu illustriren, ist wohl nichts geeigneter, als der am Schlusse im Künstlerzimmer mir von einem competenten Musiker feurig abgelegte feierliche Eid, „ich sei unter allen lebenden Capellmeistern unbedingt der erste Clavierspieler, unter allen zeitgenössischen Pianisten unbestritten der beste Dirigent." Ehrgeiz, was verlangst Du mehr?

Beinahe mehr noch als dieser „persönliche Triumph" erfreute mich der einigen Novitäten gezollte Beifall. Nächst der Liszt gewidmeten Phantasie von Schumann, die nicht minder als am Abend meines ersten Auftretens einschlug, gefielen besonders einige Schumann nicht gewidmete Lisztiana: Feux follets, die fünfte von den großen zwölf Etüden, die ich hier überhaupt zum ersten Male spielte, das so überaus anmuthig raffinirte Valse-Impromptu in Asdur und die achte ungarische Rhapsodie. Bitte, geehrter Herr Redacteur, corrigiren Sie nicht achte in zweite, weil sie nicht bei Ihnen erschienen ist, machen Sie es nicht wie der selige Heinrich Schlesinger in Berlin. Wurde nämlich in seiner Zeitschrift „Echo" irgend eines Concertes gedacht, in welchem der Pianist ein Notturno von Chopin gesäuselt, so durfte das schlechterdings kein anderes als das neunte oder zehnte gewesen sein, d. h. eines der beiden von Op. 32, einer Schlesinger'schen Verlagsnummer. — — —

Sehr günstige Aufnahme fand auch Rheinberger's contrapunktisch

wie claviertechnisch so interessante Toccata in Gmoll Op. 12, ein Scarlatti redivivus so zu sagen, und in noch höherem Grade die Variationenfolge von Tschaikowsky, Op. 19, No. 6. Dieser mit jedem neuen Werke an Bedeutung wachsende junge Meister (früher Schüler Anton Rubinstein's, dann viele Jahre Professor der Composition am kaiserl. Conservatorium zu Moskau, eine Stellung, die ihn seine leidende Gesundheit ganz vor Kurzem definitiv aufzugeben gezwungen hat) ist ein echter Tonpoet, sit venia verbo. Sein neues Streichquartett in Esmoll, seine zweite Symphonie, seine Orchesterphantasie Francesca da Rimini haben meine ziemlich blasirten Ohren durch ihre Frische, Kraft, Tiefe und Originalität wahrhaft entzückt, ja berauscht. Ich habe die Freude, auf einen andern genialen Neuling hinweisen zu können, der sich zu Tschaikowsky etwa verhält, wie dieser zu Glinka, dem Vater der russischen Musik. Das ist Herr Rimsky-Korsakoff in Petersburg, dessen Programm-Symphonie (in vier Sätzen) „Antar", ein prächtiges Tongemälde, uns einen ferneren Tonpoeten ankündigt. Sie wollen wissen, was ich mit diesem Ausdrucke sagen will? Ein Tonpoet ist vor Allem Romantiker, der jedoch, wenn er sich zum Genius entwickelt, auch Classiker werden kann, wie z. B. Chopin. Unter die jüngeren Tonpoeten rechne ich beispielsweise Eduard Grieg und Hans von Bronsart. Sobald des letzteren Clavier-Phantasie „Melusine" (nach Schwind's Bildern) und eine Clavierballade von Breitkopf und Härtel edirt sein werden, läßt sich über den Gegenstand weiter reden, da es zum Verständniß für den Leser positiven Materials, das ihm zugänglich ist, bedarf, um daran anzuknüpfen. Sonst ist Gefahr vorhanden, ohne jeden anderen Erfolg als Anbahnung neuer Mißverständnisse in's Blaue oder gar Nebelgraue hinein zu ästhetisiren.

4.

Den freien Abend hätte ich gerne zum Besuche eines Theaters benutzt, aber die einzige Oper, welche mich vom derzeitigen Repertoire interessirt haben würde, Bizet's reizende „Carmen" mit Mme. Trebelli, war vertagt worden; und da zog ich's, durch gleichgestimmte Freunde verführt, vor, mich nach Hengler's Circus zu

begeben. Sie beleidigen mich doch nicht durch Achselzucken und Nasenrümpfen? Ich bekenne Ihnen offen, daß ich die Evolutionen adliger Rosse für eine der schönsten Augenweiden halte, obwohl ich für die Evolutionen bürgerlicher Ballerinen ebenfalls nichts weniger als unempfänglich bin. Auch kann ich mich einer respectvollen Bewunderung des Muthes von Akrobaten, Kunstreitern, Gymnastikern nicht erwehren. Ich denke mir immer, wenn so ein übermüthiger Heldentenor, so eine üppige Primadonna bei jedem „Patzer" ihre Extremitäten, ja ihre ganze Haut auf's Spiel zu setzen hätte, welches entsetzliche Ragout von defecten Gliedmaßen nach dem Fallen des Vorhanges auf der Bühne abzuräumen sein würde! Und dann die englischen Clowns! Die stehen bei weitem nicht so tief, als unsere deutschen „denkenden Komödianten" sich einbilden. Da wird noch extemporirt in Prosa und Versen, wie in der guten alten Zeit, mit ebensoviel Witz als Behagen, und gesticulirt in wahrhaft bewundernswerther, stets scharf charakteristischer — Polyrhythmik — wie Freund Pohl sagen würde. Im Clownthum gipfelt die eigentliche englische Schauspielkunst. Der Clown wurde vom großen William bereits vorgefunden und litterarisch entwickelt. Der Shakespeare'sche Humor ist mir erst durch das Gebahren der Clowns im Circus und der Christmas-Pantomime klar und gegenständlich gemacht worden. Deutsche Komiker thäten gut, hier in die Schule zu gehen. Das höhere Lust- oder Trauerspiel jedoch anlangend, bedauere ich, den englischen Schauspielern keinen Geschmack abgewinnen zu können — den Amerikaner Edwin Booth etwa ausgenommen. Möglich, daß sie vor einigen Jahrhunderten florirt haben. Der kunstfeindliche Protestantismus hat jedoch die edlen Keime radical erstickt; erst die Tragödie unter Cromwell und dann schließlich auch das in der Restauration (Carl II.) wieder aufblühende Lustspiel nach dem zweiten Falle des Hauses Stuart. Jetzt wird Richard III. agirt als ein cholerischer worttrunkener Schulmeister, Othello als melancholische Bestie, Hamlet als Theologie-Candidat.

Varietas delectat. Für meine ferneren Concerte in der Provinz hatte ich mir die Mitwirkung einer gut geschulten Altsängerin, Miß Helene Arnim (einer anglisirten Deutschen) gesichert. Ich accom-

pagnire gern zu gutem Gesang; außerdem sind die kleineren Städte in England nicht alle so „clavierfromm", daß sie ein zweistündiges Gehämmer „von Bach bis Liszt" mit unermatteter Begeisterung einschlürfen können. Fräulein Arnim sang in Tunbridge-Wells, Hastings 2c. Mozart's Addio, Lieder von Grieg, Lassen, Liszt, Macfarren und Schumann recht rühmlich. Sagen Sie mal, lieber Herr Senff, woher es wohl kommen mag, daß fast alle Altstimmen ebenso musikalisch, blattsingfähig zu sein pflegen als die hohen Soprane nur in seltensten Ausnahmen? Dafür haben sie aber meistentheils eine mir speciell höchst widerwärtige Untugend: eine unüberwindliche Neigung zum Ziehen und Schleppen, eine Bewegungsschwerfälligkeit, die häufig sogar bis zum Morde aller rhythmischen Symmetrie ausartet. Von diesem Fehler ist meine Begleiterin glücklicherweise gänzlich frei und sie singt, namentlich die prächtigen Lieder von Grieg, mit jener fortschrittlichen Lebhaftigkeit, die, wie ich weiß, vom Componisten intentionirt ist.

Liverpool, 3. December, 1878.

Viel hätte ich letzten Sonnabend darum gegeben, mein Recital in Brighton rückgängig machen zu können! Denn zur selben Zeit wurde im Krystallpalast Berlioz' Haroldsymphonie zum ersten Male aufgeführt, die ich gar zu gerne nach fünfzehnjähriger Entbehrung wieder gehört hätte. Wie ich zu meiner großen Freude erfahre, hat das Werk unerwartet lebhaften Anklang gefunden, und Herr Capellmeister Manns soll sich um sorgfältige Einstudirung desselben sehr verdient gemacht haben. Des genannten Dirigenten neulicher Thätigkeit spreche ich um so bereitwilliger meine Anerkennung aus, als ich vor Jahresfrist in meinen Reiserecensionen Negatives über ihn geäußert, wozu seine beispiellos selbstgefällige Polemik gegen Wagner's Auffassung der neunten Symphonie einen besonderen Sporn gegeben. „Manns contra Wagner", das ist doch wahrlich, wie „Deppe contra Joachim", selbst vom liberalsten Standpunkte aus nur als polizeiwidrig zu bezeichnen! Man mag sich meinetwegen dispensiren, von einem Meister zu lernen; allein sich dieses Zeugniß der Unreife in Form eines Angriffes auf den Meister ausstellen — das ist ein zu starkes Stück.

Brighton bietet Claviervorträgen — durch seine vielen Pensionate — ein ebenso zahlreiches als aufmerksames junges Publikum, mit dem ich stets gern durch das Medium meines Flügels verkehrt habe. Diesmal habe ich aber ein fatales Souvenir davon mitgenommen, das mich treulich bis nach Hannover zurückbegleiten wird: eine tüchtige Erkältung. Denken Sie sich: rechts glühende Gashitze, links eisigen Zug durch eine Orgel, welche die Hinterwand des Saales einnimmt! Wäre mein Programm mir nicht interessant gewesen, ich hätte diese Situation nicht durch zwei Stunden ertragen können. Ad vocem Programm glaube ich meinen Collegen die Verkoppelung einiger Interludien als praktisch empfehlen zu können, durch welche ich zwei größere Werke zu verbinden pflege. Ich spiele zuerst Sarabande, Menuett und Gigue (Fdur) von Bach, hierauf Menuett und Gigue von Rameau, endlich die große Gmoll-Gigue von Händel. Das sieht „monoton" aus, ist aber für die Hörer amüsant durch die Contraste deutschen, französischen und — englischen Styls. Ja, man darf das Stück von Händel als ein „großbritannisches" bezeichnen. Es hat eine Wucht und Würde, die mit dem Nationalcharakter der Insulaner verwandtschaftliches Gepräge zeigt; es steckt jenes eigenthümliche Moment darin, welches Fürst Bismarck mit Betrübniß an einem „Ver"treter seiner Politik im Auslande vermißte und als „Raketensatz . . . . ." charakterisirte, wie uns Busch I, 358 erzählt.

Halt — da könnte ich noch etwas Lehrreiches bezüglich meines letzten Londoner Recital's nachtragen. Gute Freunde hatten mir von der Gewohnheit abgerathen — „weil es so auffällig" — ein Concertprogramm auf das Notenpult zu legen. Demzufolge, nämlich, weil ich nicht auf den Zettel gesehen, passirte mir der Irrthum, statt des angekündigten zweiten Impromptu von Chopin, Op. 36 in Fis, das dritte Op. 51 in Ges zu spielen. An diversen Bewegungen unter den Zuhörern merkte ich bald, daß etwas nicht in Ordnung sein müsse, spielte aber natürlich das angefangene „dritte" zu Ende. Während des landesüblichen Applauses griff ich in die Seitentasche nach dem Programm und wurde meiner constitutionellen Untreue gewahr. Was blieb übrig als sans phrase nun No. 2 drauf zu geben? Das hat einem wohlwollenden

Reporter Anlaß geliefert, das geistreiche Zwischenspiel zu rühmen, durch welches ich die Modulation aus Ges- in Fisdur bewerkstelligt habe. Es soll dies derselbe Reporter gewesen sein, welcher einst im Finale von Rubinstein's Ocean-Symphonie einen Nachbar von Fach die Quintenparallele Cismoll-Cdur — als ob nicht Franz Schubert damit bereits so frei gewesen wäre! — mit puritanischem Zelotismus bekritteln hörte und darauf in seiner Recension einer „ohrbeleidigenden Decimensuccession" erwähnte, im guten Glauben, seiner musikalischen Ignoranz durch litterarische Amplification aufhelfen zu können (im Englischen macht sich das naiver: fifth und tenth). Sie sehen, lieber Herr Senff, die Midasse der musikalischen Kritik sind kein Monopol des Continents.

Gestern, Montag Abend, spielte ich in Birkenhead unter Anderem Hummel's Septett, ein lebensfrisches Cabinetstück, dessen Werthschätzung nicht blos dem specifischen Pianisten obliegt. Es ist vielleicht das glücklichste Specimen der Vermischung zweier Kunststyle — nämlich des Concert- und des Kammerstyls — das die Musiklitteratur aufzuweisen hat, und unter den Neuern hat nur Joachim Raff Ähnliches mit Gelingen versucht. Die Aufführung war eine — erträgliche. Nur der Hornist verbreitete einen starken Geruch von Sterblichkeit, sagen wir deutlicher Whisky. Infolge dessen sah er seine Noten nur halb, glücklicherweise die Pausen aber doppelt, so daß etliche „Kieckser" erspart blieben und ich seine wesentlichsten Eintritte in meinem Parte markiren konnte. Eine Amerikanerin, Mrs. Osgood, darf ich wegen ihrer geschmackvollen Gesangsvorträge (Mozart und Mendelssohn) lobend erwähnen; sie lieferte mir eine erneuerte Bestätigung meines günstigen Vorurtheils für die künstlerische Leistungsfähigkeit des schönen Geschlechts jenseits des Oceans.

5.

Sheffield, 4. Dec. 1878.

Das englische Toledo oder Solingen soll sich rühmen dürfen, die Sonne nur vom Hörensagen zu kennen. In diesem Gerücht hatte ich bisher immer eine Erklärung für den Compositionsstyl des verstorbenen Sir William Sterndale Bennett zu finden geglaubt, der in Sheffield's Rauchwolkenocean das — Dunkel der Welt

erblickt hat und dessen Coloritlosigkeit ebenso bemerkenswerth ist, als seine Zeichnungscorrectheit, welche ihm bekanntlich den Beinamen eines Miniatur-Mendelssohn eingetragen hat. Meine Erwartungen wurden bei Ankunft von der Wirklichkeit noch übertroffen: wenige Meilen vor der Stadt noch azurblauer Himmel und blendend goldne Sonne — in Sheffield selbst aber ein negerhaftes Firmament, verziert durch eine unheimlich „blakende" Kugellampe. Ich bin überzeugt, daß eine halbe Stunde zum Fenster Hinausschauens vollkommen genügen würde, sich einen Patent-Spleen zu erwerben, der nach Tagesfrist die letzten Consequenzen erledigt haben könnte. Unter diesen Umständen erscheint es mir ganz angemessen, Ihnen meine Erinnerungen an das philharmonische Gesellschaftsconcert des gestrigen Abends in Liverpool mitzutheilen.

Das Menu desselben konnte nicht buntscheckiger gedacht werden. Nach der Ouvertüre zu „Semiramis" (Rossini, nicht Catel), welche ich lieber im Freien bei Cigarettenrauch genieße, ein Chor aus Händel's „Jephta", der übrigens recht gut gesungen wurde. Unmittelbar darauf Madame Marimon's höchst löblicher Vortrag der ersten Arie der Königin der Nacht; Weber's Concertstück vom „Schreiber" gespielt; drei Chorlieder (Heine's Tragödie) von Mendelssohn und zum Beschluß des ersten Theiles Spohr's vierte Symphonie in Dmoll, ein bei uns mit Recht in Vergessenheit gerathenes Werk. Bei allem Respect vor dem Tondichter der Jessonda — ich habe seit lange nichts so Bockledernes gehört. „Freudlos, leidlos, gedankenlos" oder „Wasch mir den Pelz und mach' ihn nicht naß" möchte man als leitendes Motto auf die Partitur schreiben. Seine Cmoll und Gdur, deren ich mich erinnere, sind jedenfalls unterhaltender. — — — — — — — — — — —

Manchester, 5. December 1878.

Als ich gestern Abend in Sheffield die Estrade betrat und gewahrte, wie sich 4—500 Personen vergeblich bemühten, eine für dritthalb tausend Zuhörer gebaute Musikfesthalle — von vorzüglicher Akustik übrigens — zu füllen, wurde mir etwas bänglich zu Muthe; besonders, als ich des ziemlich unpopulären Programms

gedachte, das ich durchführen sollte. Es gehört viel Courage dazu, sich zu einem „zweistündigen Mißverständnisse“ zu entschließen! Aber auch die Fuge von Raff, die Toccata von Rheinberger, die Liszt'sche Polonaise Nr. 1, die vierte Ballade von Chopin, fanden eine so überraschend warme Anerkennung, daß ich beinahe auf den Gedanken kam, „mich im Locale geirrt“ zu haben. Die Lösung des Räthsels erschien am Schlusse in Gestalt deutscher Musiklehrer — schade, daß ich die Namen vergessen — welche seit mehreren Jahren Stuttgarter Claviertraditionen in Sheffield civilisatorisch eingepflanzt haben. Es freut mich herzlich, wenn ich einmal in der Fremde Landsleuten begegne, die sich so nützlich als angenehm bewähren.

Die heutige Probe von Bronsart's Concert war ganz dazu angethan, meine gute Laune zu erhöhen. Der Bechstein'sche Flügel war zwar en retard, aber ich hatte Herrn Charles Hallé's Rath, mich einstweilen mit einem alten Pianino zu begnügen, ganz und gar nicht zu bereuen. Sein Orchester, seit 3—4 Jahren, da ich es zuletzt gehört, noch bedeutend vervollkommnet, begleitete so wunderschön, so sicher, so discret, so feinfühlig, daß mein Zwerginstrument von den 160 Armen des Riesenkörpers niemals unterdrückt wurde. Allerdings ist mir selten das Glück zu Theil geworden, unter einer so meisterhaften Direction zu spielen. Herr Hallé dirigirt, wie Madame Neruda geigt. Denken Sie sich: 28 Geigen, 10 Bratschen, 10 Violoncelli, 10 Bässe aller Nationen, Engländer, Deutsche, Franzosen, Holländer, Belgier, Italiener in einer Einmüthigkeit musicirend, die das Ideal der Friedenscongresse auf musikalischem Gebiete bereits verwirklicht! Ich stehe nicht an, mich dem Vorwurf der Übertreibung auszusetzen, indem ich Herrn Hallé's Capelle als eine der ersten der Welt überhaupt, so weit ich sie kenne, erkläre. — —

Ob Sie es nun angemessen finden sollten oder nicht, ich kann den Anlaß nicht ungenutzt vorübergehen lassen, Herrn Hallé's unvergleichliche Verdienste um das Musikleben in England wieder einmal in Erinnerung zu bringen.[1] Dieselben in ihrem vollen

[1] Charles Hallé, geb. d. 11. April 1819 in Westphalen, gest. d. 25. Oct. 1895.

Umfange zu würdigen, müßten wir uns allerdings in die vor dreißig Jahren herrschenden primitiven Zustände zurückversetzen, wo z. B. in den Orchesterconcerten in Manchester die Geigen hinter den Contrabässen (sic!) aufgestellt waren und noch in keinem Londoner Concerte je eine Beethoven'sche Claviersonate öffentlich vorgetragen worden war. Also „vormärzliche" Zustände in des Worts verwegenster Bedeutung! Da erschien 1848 Herr Hallé, übernahm das Apostolat für classische Musik allmählich in jedem Zweige derselben, kämpfte mit unermüdlicher Beharrlichkeit gegen alle activen und passiven Hindernisse und setzte die Erfüllung dieser Mission schließlich glänzendst durch. Concerttouren wie die meinigen, sogar die eines Rubinstein, wären geradezu undenkbar ohne die vorangegangene Herculesarbeit dieses Kunstculturpflanzers. Nicht einen modernen Componisten von Bedeutung hat er ignorirt oder vernachlässigt, welcher Farbe oder, wie der Pöbel sagt, „Richtung" derselbe auch angehören mag. — — —

Bristol (Clifton), 6. December 1878.

— — — — — — — — — — — — — — — — — — — —

Das heutige letzte Abendrecital wird vermuthlich nur ein sehr beschränkt locales Interesse haben. Ich fühle mich um so aufgelegter, Ihnen Adieu zu sagen, als ich, durch die siebenstündige Reise von Manchester hierher bereits etwas ermüdet, in der Nacht noch eine andere, umständlichere, nämlich die Heimkehr nach Hannover, wo ich Sonntag Abend den „Propheten" dirigiren soll, anzutreten habe. Ich hatte 21 Tage Urlaub; zwei Tage zur Reise, zwei Zwangsfeiertage (englische Sonntage), siebzehn Concerte: addiren Sie, und Sie werden mit mir finden, daß die Summe stimmt. Somit lege ich wiederum den Fliegenwedel, wollte sagen die Feder, zu den Füßen einer verehrlichen Redaction nieder, mich dem ferneren geneigten Wohlwollen derselben mit der landesüblichen Hochachtung empfehlend.

Hans von Bülow.

Anton Rubinstein.

Ein Wort zu Gunsten „Nero's“.

[Deutsche Volkszeitung, neue Hannöv. Landeszeitung. Nr. 2015 u. 2016, den 21. u. 22. November 1879.]

Es handelt sich weder um den Reichshund Nero, noch um den vom sel. Adolf Stahr ungerettet gelassenen römischen Vorgänger des Seinepräfecten Haußmann, sondern um die gleichnamige neue Oper Anton Rubinstein's, deren ganz ungewöhnlichen Erfolgen in Hamburg ich bei ihrer ersten Aufführung am 1. November und der vierten am 9. November — beide Male unter des Autors persönlicher Leitung — das Glück gehabt habe, beiwohnen zu können. Ich gebe mich der angenehmen Hoffnung hin, meine Urtheilsberechtigung von Ihnen deßhalb nicht in besonderen Zweifel gezogen zu sehen, weil mir diejenige sogenannte Unparteilichkeit fehlt, zu der von den Leuten häufig ein gewisser Grad von Gegnerschaft verlangt wird.

Es ist Ihnen bekannt, daß ich seit mehr als zwanzig Jahren meiner Verehrung für den genialsten Virtuosen nach Franz Liszt und eine der weitaus interessantesten schöpferischen Individualitäten unserer Zeit in Wort und That gefröhnt habe und überdies die Ehre habe, mit dieser Individualität in freundschaftlichem Vernehmen zu stehen. Ich kam also mit günstigen Vorurtheilen in die Aufführung, weil und auch obgleich ich das Werk bereits aus dem Clavierauszuge kennen gelernt hatte. „Obgleich“ sage ich, denn Manches hatte mich bei der Lectüre nicht blos befremdet, beunruhigt, sondern sogar abgestoßen — abgestoßen, wie das bei jeder „unclassischen“ Persönlichkeit vorkommt, die neben ihren großen Eigenschaften gewisse sterbliche Eigenheiten um so schroffer cultiviren muß, je productiver sie ist.

Viele meiner Lese-Bedenken wurden beschwichtigt, niedergeschlagen durch den Eindruck der Aufführung, die, gehoben von der prachtvollen Dirigenten-Meisterschaft des Componisten und dem willig-freudigen Schuldigkeit-Thun des Personals, eine überaus glänzende war: ein Beweis, daß zur Beurtheilung eines Musik-

werkes das hörende Auge ebensowenig genügt, als es andererseits unentbehrlich ist. Manche blieben zurück, jedoch nur in der Form eines bescheidenen Besser- oder Anders-Wünschens; jedenfalls ohne Widerspruch mit dem Gefühle, das ich dem genannten Meister gegenüber bei jeder Nichtübereinstimmung hegen muß: nämlich, daß er mich auch in solchem Falle weit sympathischer berührt, als andere Musiker es thun, wenn ich den Vorzug habe, mit ihnen übereinzustimmen.[1]

Ja, Rubinstein's „Nero" hat seinen oder seine Höcker, was der Autor vielleicht selbst zugestehen wird, wie dies z. B. der viel eitlere Voltaire bezüglich seiner Lieblingstragödie einräumen mußte, als er gegnerischen Kritiken zurief: „schneide ich meinem Kinde den Auswuchs ab, so tödte ich es"; aber er, der Nero in Rede, ist, glauben Sie mir, ein ganz lebensfähiges, vielleicht das lebensfähigste, weil farbenmannigfaltigste und so zu sagen blutreichste der dramatischen Erzeugnisse des Componisten. Fürchten Sie keinen Panegyricus von mir; abgesehen von meinem offenkundig bewährten Nicht-Berufe für Mohrenwäsche auf praktischem Gebiete, würde ich es auch sonst nutzlos finden, den „Nero" — bianco zu machen.

Lassen Sie mich aber meinen Glauben an die Lebensfähigkeit des „Nero" auf der tönenden Bretterwelt mit ein paar Worten rechtfertigen. Es ist eine Thatsache, welche keine Opposition zu entkräften, geschweige umzustoßen vermag, daß aller Orten im Publikum noch große, sehr große Nachfrage — mit wie inniger Begeisterung und aufrichtiger Sehnsucht kommt dabei nicht in Betracht — nach „großen Opern" herrscht; mehr Nachfrage sicher, als befriedigendes Angebot.

Trotz Richard Wagner und seinem unfreiwilligen Mitarbeiter Jacques Offenbach in der Bekämpfung dieses internationalisirten

[1] In analoger Weise sprach Bülow sich über den Clavierspieler aus: „Die Gluth, die Leidenschaft, die Allgewalt, mit der er den Hörer fortreißt, haben wir nicht; aber was er falsch macht, brauchen wir nicht nachzumachen. Doch ist es mir viel interessanter, wenn Rubinstein falsch spielt, als wenn tausend Andere richtig spielen." (Th. Pfeiffer's „Studien bei Hans v. Bülow, S. 16.)

Pariser Drachens (große Oper genannt) sprüht derselbe noch feurig weiter. Beachten Sie die beinahe ungeschwächte Zugkraft der Meyerbeer'schen Fünfacter; „Dinorah" mag immerhin eine viel sauberere und inhaltsvollere Musik enthalten, als die „Afrikanerin" — der Durchschnitts-Theaterbesucher will die Emotionen und Evolutionen der letzteren Gattung genießen. Circenses! Aber — da Meyerbeer den Herren Gounod, Thomas und Verdi bekanntlich sein Genie und Geschick für das genre nicht vererbt hat und das schaulustige Publikum — auch wenn es das Theater noch so sehr als eine Art Stammkneipe (ohne Taback und Getränke) zu besuchen gewohnt ist — gelegentlich einmal eine kleine Abwechslung verlangt, so kommt heute der defizitternde Theaterdirector in keine geringe Verlegenheit. Eine ästhetische Reichs-Geschmacks-Einheit hat bekanntlich Otto der Große noch nicht gegründet. Der fünfactige (oder vieractige) Operncomponist von Stuttgart fällt in Berlin durch, der dortige in Leipzig, der mitteldeutsche wiederum in Süddeutschland. Das Vaterland verleiht in dieser Beziehung bis dato keine — brauchbare Universal-Gabe. Goldmark's ultra-orientalische „Königin von Saba", Hofmann's ultra-teutonischer „Armin" — bieten Meyerbeer's Werken eine noch ungefährlichere Concurrenz als die seines Zeitgenossen Halévy, der nach Heine's witziger Vermuthung von ihm bezahlt wurde, mit ihm zu rivalisiren, wie etwa in Berlin ein unechter Malzextract-Lieferant Reclame für den echten machen mußte. — —

Ungeachtet ich die Erzählung der „Intrigue" einer belletristischen Feder überlassen will, muß ich doch einige Hauptmomente des Dramas in Betrachtung ziehen. Hat der Componist doch selbst nicht blos die Wahl des Stoffes getroffen, sondern, sicherlich angeregt durch Hamerling's herrliches Epos „Ahasver in Rom", seinem Pariser Amanuensis die Idee der Situation des ersten Actes soufflirt. Der Niedergang der heidnischen, der Aufgang der neuen christlichen Welt (die Erniedrigung des Hohen, die Erhöhung des Niedrigen), die Begegnung dieser beiden Contraste reizte die Phantasie des Tondichters, und ihre musikalische Illustration ist ihm auch auf's Wirkungsvollste geglückt. Der instrumentale Prolog — bei der Aufführung leider auf ein Drittel reducirt — enthält in nuce das poetische

Programm, und dürfte deßhalb, trotz seiner quasi anticlassischen Form (nicht Unform), vor einem gebildeten Concertpublikum ganz präsentabel erscheinen. Der Held selbst hat, trotz seines unleugbaren „bürgerlichen Charakters“ als historisches Scheusal, denn doch auch seine sehr interessanten Seiten; keinesfalls antipathischere als z. B. König Richard der Dritte. Man kann die Ansicht Jener, welche finden, daß Seneca's Zögling durch seine Entwicklung zum Bösewicht gewissermaßen den Beruf, zu den ihn seine Anlagen bei einer weniger demoralisirenden Umgebung befähigt hätten, verfehlt habe, daß er als ein lupus Dei gelten könne, der unsterblich berüchtigt geworden sei — man kann diese Ansicht paradox und excentrisch finden, sie aber doch nicht absolut verdammen. Jedenfalls ist eine Seite in Nero's Charakter sympathisch, und Rubinstein hat sein Möglichstes gethan, ihn nach dieser Richtung hin zu rehabilitiren: der Dichter und Musiker, der Künstler Nero.

Die Worte des sterbenden Kaisers »qualis artifex pereo!« haben jedenfalls ein weniger frostiges Gepräge als der letzte Komödiantenseufzer seines Vorgängers Augustus.[1] Demgemäß hat mich eine Stelle im zweiten Acte tief ergriffen, wo Nero den Schmerz und die Liebe Iphigeniens zu besingen sich gestimmt fühlt — (der Componist hat ihm dazu eine Melodie verliehen, die an edler Innigkeit den schönsten Weisen eines Gluck an die Seite gesetzt zu werden verdient) — und präludirend seinen Schmeichlern Ruhe gebietet:

„O, schweigt: Euer Cäsar muß verschwinden,
Wenn der Sänger erscheint.
Das Höchste ist die Kunst. Vergeßt dies nie!“

Die Bestie verzückt sich hier zum Gott, wie auch im dritten Acte bei dem Hymnus, zu welchem Nero auf dem Balcon des Mäcenasthurms durch den Anblick der von ihm inscenirten Feuersbrunst begeistert wird. (Ebenfalls eine musikalische Perle.) Der riesige Verbrecher erscheint eigentlich nur als ein riesiger Träumer; trunken vom Bewußtsein unbegrenzter Macht über die vor ihm knieende Welt, verliert er sich in eine Art von über- und somit außerweltlicher Existenz. Hierzu stimmt auch der habituelle Anflug von

[1] »Plaudite, acta est fabula.«

Ironie, mit dem er, außer in den Momenten leidenschaftlicher Raserei und selbst hier häufig damit vermischt, seine Umgebung verdientermaßen tractirt, sowie die vom Librettisten sehr geschickt erfundene, vom Tonsetzer sehr glücklich charakterisirte Figur seines Begleiters, eines Dichterlings und sozusagen Hofdemagogen „Saccus“. Dieser Tenorbuffo ist ein vollkommener Realist, ein herzlos objectiver Zuschauer von seines Brotgebers Größe und Fall. Als Alle den nihil gewordenen Cäsar verlassen, bleibt er allein ihm zur Seite, hilft ihm erst zur Flucht, die mißglückt, und unterstützt ihn dann bei seiner Erdolchung, die glückt. Den Dank, der ihm bei dem ersten Dienste geboten wird, lehnt er hohnlachend ab: „Nein, Du hast mir nicht zu danken; will nur sehen, wie ein Nero stirbt.“ Ich habe diese kleine Episode höchst wirksam gefunden; das Groteske im Dienste des Tragischen ist eine Erfindung des großen William, die jedoch in unserer Zeit so wenig verwerthet worden ist, daß sie nagelneu erscheint, wie alles vergessene Alte. Zu der erschütternden Scene im vierten Acte, wo dem im Mausoleum des Augustus sich verbergenden kaiserlichen Flüchtlinge die Geister seiner sämmtlichen Opfer — einschließlich der christlichen Märtyrer — erscheinen, hat natürlich die analoge Scene in „Richard III“ ebenfalls das Modell geliefert.

Dem Heldentenor Nero dramatisch gegenüber steht der Bariton Vindex, Fürst der Aquitanier, der in den ersten Acten mehrmals der Gefahr entgeht, sein Opfer zu werden, um zum Schlusse an der Spitze der gallischen Legionen, seinen Namen vindex rechtfertigend, als siegender Rächer in Rom einzuziehen. Cherchez la femme. Vindex rächt nicht blos Rom — was ist ihm Hekuba? — sondern vor Allem seine Geliebte, die Christin Chrysa (erster dramatischer Sopran).

Die Leidenschaft zu dieser wird eigentlich der Hauptstein des Anstoßes, über den Nero den Leichtsinn hat, zu stolpern. Chrysa ist der Angelpunkt der Intrigue der drei ersten Acte, nach denen das „engere“ Drama abschließt; denn der mehrere Jahre später spielende Schlußact ist im Grunde nur ein Epilog „zu Gunsten“ des Titelhelden, und ich habe dem Autor gerathen, sein Werk anstatt: „große Oper in vier Acten“ zu benennen: „in drei Acten

mit einem Nachspiele." Chrysa ist der Spielball der Hofkabalen von Nero's Mutter Agrippina und andererseits seiner mehr oder minder morganatischen Gemahlin Poppäa. Sie repräsentirt die Lichtseite des dämonischen Werkes in weit anziehenderem und eindringlicherem Grade als Vindex, und trotz ihres tragischen Endes — sie bekennt sich beim Brande Roms der wüthenden Verzweiflung des Volkes als Christin und erleidet durch dasselbe den Märtyrertod — das versöhnende Element. Der Componist hat diese sympathische Figur mit den reichsten Gaben seiner glühenden musikalischen Erfindung ausgestattet; ihren Duetten mit dem Bariton im ersten und dritten Acte, dem mit ihrer Mutter Epicharis (letztere eine auch dramatisch höchst interessante und „dankbare" Altpartie) wohnt ein so süßer, warmer melodischer Zauber inne, daß ein italienisches Publikum sich die Gelegenheit zu Dacapo-Wünschen nicht entgehen lassen würde, während sich vorerst die Hamburger mit dem Erwerb der betreffenden Stücke für ihre häuslichen Flügel begnügen. — —

Der Componist äußerte mir gegenüber wiederholt mit aufrichtiger Rührung seine Anerkennung der Bestrebungen sämmtlicher Betheiligten — vom energischen Impresario bis zum dienstwilligen Choristen — um befriedigende Verwirklichung seiner Intentionen: er betrachte die in Hamburg seinem „Nero" widerfahrene würdige Behandlung als eine reichliche Compensation für die seinem „Feramors" [1] in Berlin gewidmete — „weniger würdige".

Es bleibe dahingestellt, ob die den Factoren der Aufführung sich beim Studium mittheilende Überzeugung von dem „lohnenden" Werthe der dramatischen Aufgabe nicht einen wesentlichen Antheil an dem Unterschiede der erwähnten Behandlungen an Elbe und Spree in Anspruch nehmen dürfte. Mir ist „Feramors" nur aus dem Clavierauszuge bekannt; das Buch ist, bei aller Eleganz der Rodenberg'schen Diction, dürftig. Musikalisch behagt mir der erste Act außerordentlich, während mir die beiden folgenden eine „ungemüthliche" Antiklimax darzubieten scheinen. Ähnliche Decrescendo's

[1] „Feramors", Oper von Rubinstein, kurz vorher im Berliner königl. Opernhaus aufgeführt.

und Stylungleichheiten sind glücklicherweise im „Nero" so wenig vorhanden, daß im Gegentheil der dritte Act den lyrischen Höhepunkt bietet und der vierte einen solchen Reichthum von frischen, prägnanten Einfällen liefert, daß auch der abspannungsgeneigteste Zuhörer die Verspätung seines Soupers verschmerzen wird. Daß Rubinstein nicht Wagner's Bahn wandelt, ist hinlänglich bekannt; er wandelt eben seine eigenen, wozu er das Recht, weil die Potenz hat. Daß er die Gabe des Sanges besitzt, das beweisen seine vielen schönen, sehr beliebt gewordenen Lieder; daß er maßvoll, kurz, meisterlich zu instrumentiren versteht, seine großen Symphonien; daß er effectvolle Chöre schreiben kann, seine beiden Oratorien. Von seiner dramatischen Gestaltungskraft scheint mir der „Nero" das leuchtendste Specimen. Möge sein Licht sich bald recht weit verbreiten!

Ich glaube, meiner Würde als Bayreuther Patronatsherr nichts vergeben zu haben, wenn ich mich an Rubinstein's „Nero" bewundernd erfreute und finde im übrigen, daß in der Kunst keine anderen „Parteien" statuirt werden sollten als die — nicht überzahlreiche — Derer, die Etwas leisten und die unendlich überwiegende der Ignoranten und Impotenten. Daß die erstere, gleichviel welches ihre Standarte, gebührend respectirt werde, dazu sollte jeder Kunstgenosse das Seinige beitragen, durch ungeschmälerte Anerkennung alles Bedeutenden die möglichste Ausrottung des Dilettantischen und Mittelmäßigen nach Kräften befördernd.

Hans von Bülow.

Die Geigenfee.

[Signale für die Musikalische Welt. 38. Jahrg., Nr. 16, Febr. 1880.]

Bayreuth,[1] 15. Febr. 1880.

Das Land der optischen Nebel ist nicht auch das der akustischen. Die Unterthanen des Hauses Hannover jenseits des Canals genießen während der schlechten Jahreszeit — wenn von einer solchen als

[1] Bülow gab in Bayreuth während Wagner's damaligem Aufenthalt in Italien einen Clavier-Abend zum Besten des Bayreuther Fonds.

einer Ausnahmezeit überhaupt die Rede sein kann — stets eines so musikblauen Himmels, wie die Bewohner der kunstsinnigen Metropolen des Continents sich kaum rühmen können. Zwar hängt dieser Himmel nicht sowohl „voller Geigen“, als vielmehr „voller Claviere“. Nirgends mehr als in London dominirt in so heuschrecklicher Anzahl die „Clavierhexe“, vom grünen Backfische des Mendelssohn'schen Clavierconcerts in Gmoll an, bis zu dem „späten Fräulein“ des Brahms'schen in Dmoll. Aber bei der großen Mannigfaltigkeit der Concertproductionen ist es nicht unmöglich, ihr aus dem Wege zu gehen, [selbst] ohne den Schritt in jene Räume zu lenken, welche Hector Berlioz so treffend kennzeichnete als »les mauvais lieux de la musique«, nämlich in die Operntheater. Unvermeidlich allerdings ist die „Clavierhexe“ leider meistentheils in dem sanctissimum sanctae Caeciliae, in Arthur Chappel's berühmten Popular Concerts, wo Sonnabend Nachmittags und Montag Abends bekanntlich die edelsten Schätze der classischen und auch nachclassischen Kammermusik einer andächtig lauschenden, begeistert dankbaren Gemeinde von 2000 Zuhörern (worunter die Hälfte auf Gallerie und Estrade nur einen Schilling zahlen) in St. James's Hall enthüllt, und in einer über alles Lob erhabenen Interpretation vorgeführt werden. Zu dem Könige der Violoncellisten Alfredo Piatti und den Großherzögen der zweiten Violine und Bratsche, den Herren Ries und Zerbini, gesellt sich in den zwei letzten Monaten vor Ostern regelmäßig der Prince Consort der Königin der Instrumente, dem man wohl auch ohne entsprechende Versailler Vorbereitungen einen Kaisertitel (in Anschluß an die soeben begangene Würdenverschwendung) octroyiren darf. Bevor aber der erlauchte Hochschuldirector aus Berlin erscheint, wird die erste Geige von — Jemand Anderem gespielt, nämlich von — seinem Rivalen.

„Was zum Himmel, hat Joachim denn einen Rivalen, kann er überhaupt einen solchen haben?“ — höre ich mich durch Sie plötzlich interpelliren.

Nun — in Deutschland ist auch mir seit einem Vierteljahrhundert kein des Nebenbuhlerthums irgendwie dringend Verdächtiger begegnet. Von der Krone, die der illustre ami de Brahms errungen, hat sich kaum einer seiner „Collegen“ nur etwas träumen lassen. In

der jüngeren Generation erwächst dem Meister sicher kein Piedestal-Competitor. — —

Des Einzigen einziger Rival lebt in England, dieser Er ist eine Dame, und diese Dame heißt

Wilma Norman-Neruda.

Sie habe ich die „Geigenfee“ getauft, würde sie so bezeichnet haben, auch wenn mir nicht das Gegenbild der „Clavierhexe“ gerade vorgeschwebt hätte.

Die Belesensten in der musikalischen Chronik werden sich des Aufsehens erinnern, das ein reisendes Wunderkind Neruda vor einigen zwanzig Jahren erregt hat, das sie aber später unter anderen Verschollenheiten vergessen haben, vielleicht des im Allgemeinen so häufig bestätigten Glaubens, daß Wunderkinder sich selber austreten — mit ihren Wunderkinderschuhen. Das Wundermädchen Wilma Neruda ist aber eine Wunderfrau geworden, und in England herrscht sie als Geigenkönigin von Apollo's Gnaden und unter Zustimmung aller Musikkenner und Musikliebhaber.

Die Geigenfee hat sich dem Schreiber dieser Zeilen, der die Ehre und das Glück gehabt hat, in dem vergangenen Monate viermal mit ihr zu musiciren, als eine solche Geisteswohlthäterin erwiesen, daß er sich Mühe geben muß, nicht in einen allzubedenklich enthusiastischen Ton zu verfallen. Er hatte sich längere Zeit in nicht sehr aristokratischer Musik-Gesellschaft umhergetrieben. Nicht sowohl musikmüde als musikdégoutirt — weil ich so viel Unmusik hatte verschlingen müssen — kam ich nach London, zum Theil, um mir mein verloren gegangenes preußisches Capellmeister-Gehalt in englischer Münze zu erspielen, zugleich auch in der Hoffnung, unerfreuliche Eindrücke durch „freudenvollere und angenehmere“ weggewaschen zu sehen. Dank der holden Zauberin erfüllte sich diese Hoffnung in weit unmittelbarerem und vollkommenerem Grade, als ich mir geträumt. Schon bei früheren Besuchen in England hatte mich die Künstlerin mit höchster Sympathie und Bewunderung erfüllt — aber noch nie hatten mich ihre Leistungen so elektrisch gepackt.

Frau Neruda's Technik zu preisen, wäre ebenso abgeschmackt als materialistisch. Wer spricht von Joachim's Mechanismus? Der

Geist, die Seele, das Leben, die Wärme, der Adel, der Styl, die aus der innigsten Vertiefung in das Kunstwerk, aus dem liebevollsten Aufgehen in demselben sich entfaltende Hoch-Blüthe idealer Individualität, die verklärte Auferstehung des Subjects als Lohn für seine Hingebung an das Object — darin liegt das Machtgeheimniß dieser Zauberin über die Herzen der Zuhörer. Darin ist sie so groß und rein wie Joachim, darin ist sie so einzig wie Er. Das ist's, was bewirkt, daß man ihr mehr als »talent hors ligne«, daß man ihr Genie, also Talent in höchster Potenz zuzuerkennen hat.

Daß ich oben das Wort „Genie“ gebraucht, dafür dürfte ich mich vielleicht denjenigen gegenüber zu rechtfertigen haben, welche des Wortes Anwendung nur für eigentlich schöpferische Leistungen reserviren. Mir scheint jedoch ein Femininum des Begriffs statthaft; es scheint mir statthaft, von receptivem Genie zu sprechen, sobald sich dasselbe zur Reproduction erhebt und entwickelt. Man gebe den Damen, was der Damen ist; das ist freilich bisweilen weniger, als sie fordern, aber die verständigen, die nicht-überspannten „potenzirten Kinder“ (wie Goethe die Frauen nennt) bilden, Gottlob, noch die Mehrheit. Reproductives Genie kann dem schönen Geschlechte zugesprochen werden, wie productives ihm unbedingt abzuerkennen ist. Die spärlichen Ausnahmen in der französischen und englischen Litteratur: Georges Sand und Eliot, können kein — bisher durch absolut keinen stichhaltigen Grund gerechtfertigtes — Präcedenz für die Musik bieten. Eine Componistin wird es niemals geben, nur etwa eine ver — druckte Copistin. Mein vortrefflicher Claviercollege, Herr Alfred Jaëll, verüble es mir nicht, wenn ich hier, eine auf dieses Thema bezügliche Begegnung mit ihm anschließend, erzähle, die, wie manches meiner unverdient geflügelt gewordenen Worte, bereits allerlei mündliche Entstellungen erfahren hat.

Herr Jaëll beehrte mich eines Tages mit seinem Besuche. Der ebenso fingerbehende als infolge von Wohlbeleibtheit pedal-schwerfällige Künstler zeigte sich beim Eintritt so athemlos, daß ich die Schuld dieser Beklemmung mehr auf das schwere Musikalienpacket (Manuscripte seiner Gemahlin), mit dem er belastet war, wenigstens größtentheils schieben durfte, als auf den dritten Stock, in dem ich wohnte.

Er forderte mich flehentlichst auf, mir diese Compositionen zu Augen und zu Gemüthe zu führen. Meine Antwort war:

„Die Botschaft hör' ich wohl, doch fehlt mir der Glaube. Ich glaube nicht an das Femininum des Begriffes: Schöpfer. In den Tod verhaßt ist mir ferner Alles, was nach Frauenemancipation schmeckt. Lassen Sie mich also einstweilen unbeglückt mit den Hallucinationen Ihrer schöneren Hälfte. Dahingegen verspreche ich Ihnen feierlichst: am lendemain desjenigen Tages, an welchem Sie mir Ihre (eigene) glückliche Entbindung von einem gesunden Baby angezeigt haben werden — da will ich den ersten ernsthaften Versuch anstellen, mich zum Glauben an den Beruf des weiblichen Geschlechtes zur musikalischen Production zu bekehren. Bis dahin auf Wiedersehen!"

Hans von Bülow.

Felix Mendelssohn.

[Vorwort zur revidirten Ausgabe des Rondo capriccioso.]

[Erschienen August 1880 bei Jos. Aibl in München.]

Nur äußerst wenige Clavierstücke, dem »stilo galante« angehörig, haben es vermocht, im Zeitraume von länger als einem halben Jahrhunderte (1824 wurde es componirt) sich so frisch und blühend zu conserviren, so gar nicht „aus der Mode zu kommen" als Mendelssohn's Rondo capriccioso. Weber's »Invitation« etwa ausgenommen, mit welcher es den Reiz und die Originalität der Erfindung theilt, während es in Form, Styl und Claviergemäßheit eine weit höhere — gewissermaßen eine absolute — Meisterschaft offenbart, gibt es, und zwar mit vollem Rechte, kein zweites annähernd beliebtes, gleicher Weise allgegenwärtiges Gemeingut der gebildeten Dilettantenwelt. Kaum ein einziger Clavierlehrer wird wagen, es in dem Programme seines Unterrichtscurses zu übergehen — ein Schicksal, dem die Lieblinge der vorigen Generation: Dussek's »Consolation« und sogar Hummel's »Bella Capricciosa« allmählich im großen Ganzen zu verfallen beginnen. Der innere Werth der Composition (derjenigen Jugendperiode des Meisters entstammend, in der, so äußerst charakteristisch für seine

Individualität und deren regressive Entwicklung, echteste Productivität mit bewußtester Reife verbunden war), ihre Gemeinnützigkeit für Bildung von Geschmack wie Technik rechtfertigen in dieser Hinsicht conservative Wünsche, denen sich jeder objectiv denkende Musiker, inbegrifflich aller lehrenden Patienten, denen durch mehr oder minder martervolle Verklimperung seitens der Schüler Mendelssohn's Op. 14 zur »bête noire« geworden, unserer Ansicht nach rückhaltslos anschließen muß. Unsere Aufgabe verfolgt den doppelten Zweck, einmal: dem Lehrer, resp. dem Autodidakten das Vortragsstudium zu erleichtern, und den ferneren: den Inhalt der werthvollen Composition vor drohender unzeitiger Veraltung zu schützen.

Der Herausgeber genoß als Knabe in den Jahren 1844—46 häufig das Glück, den Meister in Privatkreisen Clavier (auch Orgel) spielen, ihn ferner Proben zu den Gewandhausconcerten dirigiren zu hören. Endlich wurde ihm zuletzt die hohe Ehre zu Theil, daß sich derselbe herbeiließ, dem Knaben eine mehrstündige Clavierlection für den Vortrag der bei aller Varietät der Erfindung in Form und Styl so urverwandten Op. 14 und 22 (Capriccio Hmoll mit Orchesterbegleitung) mit unvergleichlicher Geduld zu gewähren. Die hierdurch gewonnenen Eindrücke — die Macht der bezaubernden Persönlichkeit des Meisters kam der verhältnißmäßigen Unreife des Zufalls-Schülers zu Hülfe — sind begreiflicher Weise fortwirkend haften geblieben: am lebendigsten jene negativen Vorschriften, welche durch Abschneidung des Mißverstehens die Bahn des Verständnisses, das ja doch seine Entwicklung nur von innen vollziehen kann, frei machen, somit als die förderlichsten sich erweisen. Bevor wir die wesentlichsten derselben zur Mittheilung bringen, bedarf es einer Erklärung, was wir unter der drohenden Gefahr einer Veraltung der Mendelssohn'schen Musik verstanden wissen wollen.

Eine solche Gefahr hat dieselbe schon einmal zu bestehen gehabt. Sie war z. B. in Deutschland, d. h. in dessen Musik-Metropole Wien (das deutsche Reich hat eine solche nicht) gründlichst „aus der Mode gekommen." In den sechziger Jahren hatte dort die Schumann-Manie den zehn Jahre vorher ebenso exclusiv florirenden Felix-Fanatismus vollständig abgelöst, bis später der Localpatriotismus Schubert als Beethoven II. — auf wie lange, hat uns nicht

weiter zu kümmern — inthronisirte. Diese Thatsache hat insofern eine innere Bedeutung, als sie — wie auch anderwärts leicht constatirt werden könnte — darlegt, daß die „Romantisirung" des Musikpublikums durch die Schumann'sche Muse (eine gute Portion Chopin — nicht gerade qualitativ die beste — war ebenfalls dabei mitwirkend) es der Mendelssohn'schen abhold machte, entfremdete. Das ging sehr einfach zu. Wer Schumann erträglich spielt, wird Mendelssohn ziemlich unerträglich spielen; umgekehrt macht sich die Sache schon besser. Schumann ist ein Sentimentaler, Mendelssohn ein Naiver: »cum grano salis« könnte man den Widerspruch von Nazarener- und Griechenthum in Beiden unter verschiedenen Gesichtspunkten ästhetisirend weiter verfolgen.

Nun ist zwar „Sentimentalität" auf dem Gebiete der Poesie kein Laster: erkennt doch Schiller diese Eigenheit den römischen im Gegensatze zu den griechischen Dichtern zu; allein allzu fleißige Beschäftigung mit den „sentimentalen" Meistern trübt nicht blos das Verständniß der „naiven", sondern macht einem dieselben sogar „ungenießbar". Die ganze Scala der Empfindungsweisen, welche durch die Schwärmerei für die genannten „Sentimentalen" erzeugt und genährt werden, wird, wenn auf die Ausführung der Werke der „Naiven" übertragen, dieselbe seicht, fade, nüchtern, inhaltslos, kurz: unleidlich gestalten. Mendelssohn in demselben Style (wenn bei Überwiegen subjectiver Willkür noch von Styl gesprochen werden kann) gespielt, wie man Schumann nicht blos spielen darf, sondern zuweilen auch muß — (Ausnahmen gibt's, z. B. das Schumann'sche Clavierconcert, unbedingt sein perfectestes Werk) — erzeugt ein um so widerwärtigeres Zerrbild, als keine nur annähernde Anschauung seines Hauptvorzugs, der Formenreinheit und -schönheit dabei aufkommen kann. Man spielt in Mendelssohn hinein, was ihm ganz heterogen, und spielt aus ihm hinaus, worin sein Hauptvorzug besteht. —

Wer Mendelssohn richtig spielen will, spiele etwa vorher Mozart. Vor Allem entsage er aller „Empfindsamkeit" der Auffassung, trotz der Verführung, die einzelne ihm eigenthümliche, häufig wiederkehrende Melismen hierzu darbieten. Man versuche z. B. Stellen solchen scheinbaren Charakters schlicht im Takte (natürlich mit

schönem, ebenmäßigen Anschlage) zu spielen und wird sicher finden, daß sie auf diese Art weit nobler und anmuthiger klingen, als in leidenschaftlich erregtem Rubato. Der Meister hielt vor Allem auf strenge Tactobservanz. Kategorisch verbot er jedes nicht vorgeschriebene Ritardando und wollte die vorgeschriebenen Verzögerungen auf das allergeringste Maß beschränkt haben. Verhaßt war ihm ferner alles willkürliche Arpeggiren (ohne Brechungen nicht greifbare Accorde à la Schumann schrieb er nicht, oder nur dann, wenn er successiven Anschlag haben wollte). Pedalgebrauch statuirte er nur zu gewissen Klangzwecken: mit welch' raffinirter Vorsicht dabei zu Werke gegangen werden sollte, dafür spricht überall seine Niederschrift der betreffenden Zeichen. Endlich protestirte er auch gegen jene „prickelnde" Unruhe, gegen das Abhetzen und Abjagen seiner Stücke durch Spieler, welche dem Vorwurfe sentimentaler Auffassung durch solch' beschleunigtes summarisches Verfahren am sichersten zu begegnen glaubten. Hierbei müssen wir jedoch zugleich sehr entschieden markiren, daß seine zahlreichsten Zurufe beim Unterrichte waren: nur flott, frisch, immer vorwärts, und daß die Tempi seiner Stücke meist von den heutigen Dirigenten viel zu langsam genommen werden. Die richtige Tradition für die Tempi der „schottischen Symphonie", welche in Norddeutschland meist verschleppt werden, existirt seit dem Tode David's in Leipzig nur noch in Wien, daselbst durch Mendelssohn's Schüler, den jetzt ebenfalls verstorbenen Carl Eckert eingepflanzt.

Das Studium der Mendelssohn'schen Claviermusik wird um so fruchtbarer für äußerste Verfeinerung in Anschlags- und Bewegungsschattirungen sich erweisen, je strenger die Grenzen der Reinerhaltung der Zeichnung eingehalten werden, und wenn auch schwerlich jemals ein Pianist zum Vorschein kommen dürfte, der mit dem überbekannten „Frühlingslied" ohne Worte ein solches Cabinetstück von Grazie, Ungezwungenheit und kunstvollem Raffinement hinzustellen vermöchte, wie der Meister selbst in seinem Vortrage desselben, so wird dieses Studium stets ein „musikalischeres" Musiciren im Gefolge haben, als die, Grübelei und krankhafte Überschwänglichkeit wesentlich befördernde Schumann-Klimperei.

H. v. Bülow.

Concertunwesen. [1]

[Allgemeine Deutsche Musik-Zeitung. IX. Jahrg., Nr. 16.]

Kiel, 15. April 1882.

— — — — — — — — — — — — — — — — — —

Es hat mich im höchsten Grade erfreut, zu sehen, daß es den „Philharmonikern" endlich einmal irgendwo „zu bunt" geworden ist, daß sie die Geduld verloren haben, daß sie zur Einsicht gekommen sind, wie eine planlose, unsystematische „artistische" Leitung kunstgemeinschädlich sei, daß an Stelle des bisherigen Schlendrians ein festes Princip zu treten habe, daß nicht Alles in der deutschen Musikmetropole, (das bleibt Wien trotz aller Entartung) kunstwürdig bestellt sei, kurz, daß eine Reform dringend noth thue.

Ob in der angebahnten Reorganisirung meine Grundsätze mehr oder weniger zur Geltung kommen werden, bleibt für mich eine Nebenfrage. Die Hauptsache ist mir der gemeinsame Standpunkt einer Verneinung des status quo, die Bekämpfung jener Übelstände, welche in der bezüglichen Notiz speciell namhaft gemacht werden: schlechte Wahl der Programme und deren regelmäßige Abänderung in der letzten Stunde. Der zweite Punkt ist eigentlich nur eine unausbleibliche Folge des ersten: die Verlegenheitsprogramme ergeben sich aus den üblichen Harlekinsprogrammen — gleichviel, ob in Wien oder in irgend welcher norddeutschen Stadt, welche durch Pflege eines Concertinstitutes mehrjähriger, regelmäßiger Wirksamkeit in der Musikwelt eine Rolle spielt. Diesen Harlekinsprogrammen setze ich systematisch geordnete „Meisterprogramme" entgegen, wie sie der Redacteur dieses Blattes bei Gelegenheit der Concerte der Meininger Hofcapelle getauft hat. — — —

H. v. Bülow.

[1] Obiger Schlußabsatz aus einem „Brennende Fragen" betitelten Artikel knüpft an einen in der „Neuen Freien Presse" erörterten Wechsel in der Direction der „Philharmonischen Concerte" in Wien an.

Skandinavische Concertreiseskizzen.

[Nach dem Separat-Abdruck aus der Allgemeinen Deutschen Musik-Zeitung.]

I.

Kopenhagen, den 18. April [1882].

In Rom sieht man den Pabst, wenn man will; in Bayreuth, wenn man kann. Das ist facultativ. Obligatorisch ist nur beim Kölner Pabste, ich meine den Componisten der berühmten Clavierpièce, „Zur Guitarre", das Nichtgrüßen, wenn man seiner ansichtig wird, da man als höflicher Gast in die Lage kommt, seinen bekannten Syllabus an Herrn Concertmeister Heckmann respectiren zu müssen.[1]

In Kopenhagen macht der fremde Musiker seine erste Aufwartung bei Meister Niels W. Gade. So that auch ich, hoch erfreut, den herrlichen Künstler und Menschen wieder zu begrüßen, der mir einmal vor 26 Jahren, dann vor 19 Jahren nochmals, bei Gelegenheit eines tendenzlosen, d. h. clavierlosen Touristenbesuches die freundlichsten Aufmerksamkeiten erwiesen, mir die Museen durch seine Begleitung so interessant und belehrend, kurz, so erinnerungsreich gestaltet hatte. Ich fand ihn in überraschend kräftigem, ja jugendlichem Wohlsein. Und doch zählt er bereits 65 Jahre. Freilich seine Erscheinung dementirt den Geburtsschein um die Differenz von drei Lustren. Gade ist 1817 geboren, am 22. Februar. Ein leicht zu merkendes Tagesdatum für „Zukunftsmusiker". Franz Liszt ist bekanntlich am 22. October (1811), sein Schwiegersohn Richard Wagner am 22. Mai (1813) geboren.

Gade hat sich, obwohl Mendelssohn's Schüler oder Schützling, niemals verletzend gegen seine Mitgeborenen vom 22sten benommen; im Gegensatze zu seinen deutschen, englischen, holländischen Kunstconfessionsgenossen hat er vor langen Jahren Wagner und Liszt in hervorragenden Werken beim dänischen Concertpublikum introducirt und zwar mit der wohlgelungenen, weil wohlvorbereiteten

[1] Ferdinand Hiller hatte in Folge einer Differenz an Robert Heckmann geschrieben: „ich bitte mich nicht mehr zu grüßen". Dieses Wort wurde bald darauf zum Carnevalsruf in Köln.

Tendenz, denselben Beifall, nicht Durchfall, zu gewinnen. Wie man Gade in seiner Instrumentirungsvirtuosität mit Wagner vergleichen darf, so in menschlicher Beziehung mit Liszt. Es ist eine der liebenswürdigsten, herzvollsten und darum herzgewinnendsten Künstlerphysiognomien unserer Zeit, einer der geistreichsten Musikplauderer, streng logisch ohne Pedanterie und Banalität, originell ohne Excentricität, fein ohne Affectirtheit, sarkastisch ohne verletzende Bitterkeit gegen ihm unsympathische Collegen.

Nicht umsonst mahnt sein Profil so frappant an das Mozart's; die Ähnlichkeit kam mir heute noch ausgeprägter vor, als vor einem Vierteljahrhundert, denn auch Mozart'sche Elasticität des Geistes lebt und webt in ihm. Sehr glücklich machte mich seine Zustimmung zu meiner Interpretation der Beethoven'schen Werke, speciell der Symphonien, bezüglich welcher ich ihm mein Herz ausschütten konnte wie Keinem zuvor; auch das ihm mitgetheilte Einstudirungsverfahren schien seinen vollen Beifall zu finden. Die Angriffe meiner Landsleute und Collegen, denen ich mich bei Gelegenheit der Tournéen der herzogl. Meiningen'schen Hofcapelle in diesen Punkten zu erfreuen hatte, haben durch diese Compensation allen beirrenden Stachel verloren; ich fühle mich wieder sicher, daß mein 25jähriges eifriges Studium des Meisters aller Meister kein vergebliches gewesen ist.

Auch dem Kopenhagener Theaterpublikum schien Montag Mittag 1 Uhr mein „kühnes", „monotones" Beethoven-Programm zu behagen. Ich spielte das vierte und fünfte Clavierconcert und als Solonummer dazwischen die Fmoll-Sonate Op. 57. Mit der Orchesterbegleitung hatte ich — nach nur einer Probe — alle Ursache zufrieden zu sein. „Die Herrschaften haben ihr Möglichstes gethan" pflegt Brahms zu sagen. Der Dirigent, Herr Professor Paulli, beschämt, noch dazu in Anbetracht seines vorgerückten Alters und seiner chronischen Kränklichkeit, an Energie, Präcision und Umsicht gar manchen Tactstabgenossen der jüngeren Generation. In der Hofcapelle, welche numerisch nicht stärker ist als die Meininger, sitzen Künstler ersten Ranges, namentlich unter den Bläsern. Kamen ihnen ihre Vorfahren gleich — vor 27 Jahren hatte ich keine Gelegenheit, sie zu hören — so finde ich die, einzelnen Mit-

gliedern damals gewährten Auszeichnungen mehr als gerechtfertigt. Der erste Fagottist hatte nämlich gerade den Titel Kriegsrath erhalten, der erste Trompeter den eines Kammerassessors. Wer sich über dieses verbürgte Factum nachträglich verwundern will, möge bedenken, daß vor nur wenigen Wochen ein deutscher Hofcapellmeister wegen einer wohlgeleiteten Opernaufführung durch freilich sehr vornehme Dilettanten zum — mehr oder minder geheimen — Hofrath avancirt ist.

— 20. April [1882].

Selten glaube ich so günstig disponirt gewesen zu sein, als bei meinem gestrigen „Claviervortrage". Nicht aus Originalitätssucht wähle ich diese Bezeichnung, welche im englischen Originale seit vielen Jahren „Piano-Recital" heißt, sondern weil ich finde, daß das Wort „Concert" nicht paßt, wenn nur ein Solist sich vernehmen läßt, man müßte denn die im Programm vertretenen Componisten — von Bach bis Liszt — als mit einander „concertirend" betrachten wollen. Genannte günstige Disposition schulde ich vor Allem meinem Zuhörerkreise: einem Publikum, wie es sich in Bezug auf Aufmerksamkeit und Empfänglichkeit nicht wohlerzogener denken läßt. Wo sich aber Wohlerzogenheit findet, hat man gute Erzieher vorauszusetzen. Als Erzieher eines musikalischen Publikums pflegen nun die Leiter der Concertinstitute und die Musiklehrer zu functioniren, welche man für seinen guten wie schlechten Kunstgeschmack verantwortlich machen darf. Die hervorragend große Anzahl guter Musikmeister, deren Kopenhagen sich erfreut (unter den Clavierlehrern steht obenan der als Pianist wie auch als Kritiker rühmlichst thätige Herr Anton Rée), macht die hohe Bildungsstufe des Publikums leicht erklärlich. Wenn die Leute im Concertsaale und in der Kirche nur gute Musik in guter Ausführung zu hören bekommen, wenn ihnen von den Lehrern nur gute Musik auf die Clavierpulte gelegt wird — so ist der „concertirende" Künstler in der angenehmen Lage, von allen sogenannten Concessionen bezüglich „leichter Waare" absehen und getrost nur das Beste bieten zu können, das ihm selbst zu Gebote steht.

Vielleicht hat auch ein anderes, ein „negatives“ Moment so günstig zu der Geschmacksbildung des dänischen Publikums beigetragen: die untergeordnete Rolle, welche die Oper in Kopenhagen spielt, die beschränkte Auswahl wie die beschränkte Anzahl der diesem Bastard-Parasiten gewidmeten Abende. Schauspiel und Tanzspiel, d. h. das poetische Ballet, nicht das spectakulöse Schooßkind des Herrn v. Hülsen Excellenz (die weibliche Wachtparade), — haben in der dänischen Hauptstadt zum Vortheil ihres ästhetischen Geschmackes bislang dominirt. Leider erscheint das, so viele architektonische und sonstige Vorzüge (nirgends ist mir eine so zugwindgeschützte Bühne vorgekommen) besitzende neue Königl. Theater allzu geräumig, allzu großartig, um die Wirkungsfähigkeit der feineren Komödie nicht zu gefährden. Immerhin dürfte der Mangel an Geldmitteln die drohende Inauguration des Baalsdienstes „Operncultus“ noch auf einige Jahre hinausschieben. Ich hörte mir vorgestern zwei Acte von Rossini's „Tell“ an; außer einem neuentdeckten lyrischen Tenor mit wirklichem ut de poitrine, dessen erstes Debüt sehr versprechend ausfiel, und einem recht vorzüglichen Bariton, gehörten sämmtliche übrigen Vocalisten jener braven Gattung Pensionäre an, welche von einem milden Oberhofmarschallamt für den Verlust ihrer Stimme (falls sie deren je gehabt) durch den Titel „Kammersänger“ getröstet werden; vermuthlich, weil sie eigentlich nur noch in Kammern genügend hörbar sind, und welche man, je nachdem man sich diesseits oder jenseits des Souffleurkastens postirt, entweder als Folterkammer- oder als Rumpelkammer-Sänger näher präcisiren könnte.

„Schwerin dürfte nächsten Winter eine recht gute Concertstadt werden“ äußerte jüngst mit diplomatischer Ruhe mein trefflicher Reisebegleiter, Herr Hermann Wolff, indem er mir das Feuilleton der „Hamburger Nachrichten“ über die, infolge einer Erkältung des Intendanten stattgehabte „unheilvolle“ Erhitzung des dortigen Hoftheaters, verabreichte. Es wäre eine eines Preisausschreibens wohl würdige Aufgabe, die Frage zu lösen: wie viel gute Abonnementsconcerte und sonstige Musikaufführungen erforderlich wären, um die gemeinschädliche Wirkung schlechter oder mittelmäßiger Opernvorstellungen je in der Saison bei einem Durchschnittspublikum zu

paralysiren. Leider lehrt Erfahrung in den meisten Fällen, selbst dort, wo intelligente und tüchtige Leiter des Concertwesens ihre „musikalischen Pflichten“ (s. die noch keineswegs veraltete Broschüre Hans von Bronsart's über diesen Gegenstand)[1] gewissenhaft und systematisch erfüllen — daß Theater-Intendanten und -Capellmeister, unter gütiger Mitwirkung schul- und styloser Brüller und Flüsterer, vulgo Sänger genannt, sich unglaublich wenig Mühe zu geben brauchen, um das Gegentheil ebenso rasch als sicher zu effectuiren. Man wende nicht ein, das Theater- und das Concertpublikum einer Stadt sei ein völlig getrenntes. Im großen Ganzen recrutirt es sich doch aus denselben Individuen, die einen freien Abend nicht daheim verwerthen können und die — ein in ärmlichen deutschen „Flecken“ häufiges Vorkommniß — für die dem Kunstgenusse gewidmete Geldausgabe die freie Heizung und Beleuchtung im Concertsaal oder Theater mit in Anschlag bringen. Ich resümire meine Ansicht: eine gedeihliche Entwicklung des Musiklebens wird unmöglich, jedenfalls wesentlich beeinträchtigt, durch eine unkünstlerische Opernwirthschaft, auch bei respectabelstem Concertwesen.

Beim Durchlesen des Vorstehenden will mich bedünken, als habe ich eigentlich nur Gemeinplätze vorgebracht, würdig des Falsetts eines protestantischen Regennachmittags-Predigers. Möglich. Aber lassen sich gang und gäbe Irrthümer, triviale Unwahrheiten anders als auf homöopathischem Wege, anders als wiederum durch triviale Wahrheiten bekämpfen?

II.

Kopenhagen, den 23. April [1882].

Zu Nutz und Frommen anderer „Claviervagabunden“ beiderlei Geschlechts darf ich nicht unerwähnt lassen, daß es bei vorgerücktem Frühlingswetter, vom geschäftlichen Gesichtspunkte aus betrachtet, nur ein schöner Luxus ist, in dänischen Provinzialstädten zu concertiren, welche, wie Odense, des Märchendichters Andersen

[1] „Musikalische Pflichten“. Leipzig 1858. (Heinrich Matthes.)

unansehnliche Geburtsstadt, oder das sehr lieblich gelegene, auch elegante Aarhus, nur den zehnten Theil der Bevölkerung der Hauptstadt aufweisen können. Gern hätte ich mich den zahlreichen Abwesenden angeschlossen, welche das „Ozon" in reinerer Dosis außerhalb des Concertsaals einzunehmen vorzogen; allein die Aufmerksamkeit und freundliche Empfänglichkeit der Anwesenden ließ es mich doch nicht bereuen, zwei Stunden für sie Clavier „geschwitzt" zu haben. Gestern gab ich nun hier mein drittes und letztes Concert, diesmal im Volkstheater, und es schien mir, als ob sich mein freundschaftliches Verhältniß zum dänischen Publikum definitiv consolidirt habe.

Den heutigen Rasttag vor der Abreise nach Schweden benutze ich zur Mittheilung einiger Notizen über die hervorragendsten Tonkünstler des Landes.

Von Meister Gade als Centrum (nicht als „Nestor" der dänischen Tonkünstler) habe ich bereits Eingangs gesprochen. Seine Productivität im letzten Decennium ist eine spärlichere geworden. Doch hat man z. B. seine Novelletten für Streichorchester (sicher nicht minder werthvoll als die reichlich anerkannten Walzer für Streichquartett von Kiel) und seinem Violinconcerte meines Erachtens nicht die gebührende Beachtung gewidmet. Letzteres verdient namentlich durch seine Bevorzugung der Gesangsfähigkeit des Instrumentes vor seiner Passagenbeweglichkeit die Sympathien aller Vortragsvirtuosen. Befremdend war mir die Äußerung des großen Coloristen, daß er in neuerer Zeit nur äußerst langsam und bedächtig instrumentire. Nun, für einen Decorationsmaler hat ihn wohl noch kein Musiker gehalten, der beispielsweise seine „Tutti" durch die Lupe betrachtet hat. Die sogenannten Wagnerianer mögen nur die letzte Seite der „Hamlet-Ouvertüre", aber Zeile für Zeile, sorgfältig examiniren: da werden sie dann Dinge, Kleinigkeiten, die keine sind („trifles make perfection" sagte neulich ein englischer Maler, hinzufügend „and perfection is no trifle"), bemerken, die sie aus ihrer gedankenlosen Nibelungen-Abschmiererei — mitunter sollte man glauben, Herr Angelo Neumann habe ihre Parodien eigenhändig orchestrirt — zu einiger Besinnung zurückführen können. Gade hat seiner achten Symphonie

keine neunte an die Ferse geheftet; er verwendet seit Jahren ein immer größeres Quantum Zeit auf seine praktische Wirksamkeit als Concertdirigent und als Director und Lehrer des städtischen Conservatoriums.

In ersterer Eigenschaft hat er z. B. die vor ihm hier gänzlich unbekannte „Neunte" eingebürgert und Bach's Matthäus-Passion. Von letzterer muß ich nach allen Berichten von Ohrenzeugen halten, daß Kopenhagen die einzig wirkliche Musteraufführung dieses unvergänglichen Sacrum geliefert habe. Nirgends hat man sich zu den Vorbereitungen mehr Muße gegönnt, und namentlich soll die Aufstellung der verschiedenen Chöre und Orchester nirgends so glücklich gelungen sein. Deutsche Kirchenmusikvereine, Concertdirectionen (die Leipziger bleibe ausdrücklich hierzu unaufgefordert) u. s. w. thäten wohl daran, sich von demjenigen Meister, der von Rechtswegen die Erbschaft Mendelssohn's anzutreten berufen gewesen wäre, wenigstens die Zeichnungen von dieser Aufstellung bei Zeiten zu erbitten, um bei der mit starken Schritten herannahenden 200jährigen Geburtsfeier des „Gott-Vaters" der Musik den Mangel an Geist durch Buchstabentreue annähernd zu compensiren.

In der anderen Function, der des Conservatoriums-Directors, bietet mir Gade's Praxis Gelegenheit zu einer Digression. Wie Pilze sind die sogenannten Conservatorien (was eigentlich conservirt werden soll, darüber ertheilt keine Zeitungs-Expedition Auskunft) in den letzten fünfzehn Jahren überall im deutschen Reiche aufgeschossen. Ihre Anzahl übertrifft bei weitem diejenige der Nähmaschinenfabriken, zu denen sie in einer gewissen ästhetischen Verwandtschaft stehen; Berlin besitzt davon in jedem Polizeireviere mindestens eines. Über Zweck und Resultate dieser „Gründungen" könnte man sich seine eigenthümlichen Gedanken machen, wenn an der Spitze derselben nicht gerade ein in der Musikwelt hochgeachteter Name figurirt, wie Kullak, Scharwenka, Stern. Ich behaupte, daß in den meisten Fällen so wenig die Einseitigkeiten und Nachtheile des durch diese Institute außer Cours gesetzten Privatunterrichts beseitigt werden, daß vielmehr der Dilettantismus im schlechten Sinne, die musikalische Halb- und Viertelsbildung noch blüthenreichere Förderung erhält, namentlich dort, also fast immer, wo ökonomischer Speculationsgeist, wo das „Geschäft" prädominirt.

Als ein wirkliches deutsches „Conservatorium der Musik" gilt mir lediglich dasjenige Institut, welches sich zur Aufgabe stellt, die Musikwelt mit tüchtig gebildeten Orchestermusikern zu versorgen, da es, bei dem Nichtvorhandensein deutscher Gesangskunst und deutscher Gesanglehrer, nun einmal leider unmöglich scheint, wenigstens bis dato unmöglich geblieben ist, tüchtig gebildete Sänger zu liefern.[1] Diese Aufgabe hat das älteste und mir deßhalb ehrwürdigste Institut, das Conservatorium der Musik in Prag relativ stets am befriedigendsten gelöst, wird sie auch unter der Leitung seines neuen Directors, des vorzüglichen Violin-Professors, Herrn Anton Bennewitz, zu dessen Ernennung man in jeder Hinsicht Glück wünschen darf, befriedigendst zu lösen fortfahren.

Die jüngsten Conservatorien, nämlich die beiden königlich bayrischen Musikschulen in München und Würzburg wandeln die gleichen löblichen Bahnen, in welchen Bestrebungen sie allerdings durch reichliche Dotation „von oben" unterstützt werden. Die Frage liegt nahe, was in diesem Verhältnisse denn in Preußen „von oben her" erwartet werden könnte? Auch Dresden, seitdem das dortige Conservatorium sich der ausgezeichneten Direction durch Hofcapellmeister Wüllner erfreut, wirkt gedeihlich für die künftige Orchestergeneration. Dagegen verdanken wir dem „Wirken" der Mehrzahl der Musik-Conservatorien alljährlich den gemeinschädlichen Zuwachs 1) von je einem halben bis ganzen Dutzend eingebildeter und darum „verkannter" Componisten, die nicht einmal im Stande zu sein pflegen, ihre Schweißproducte, sei es auf dem Claviere rhythmisch verständig vorzuspielen, sei es einem damit betrauten Orchesterkörper einzuüben, — 2) von je einem halben bis ganzen Schock Pianisten dritten Ranges, von denen fünfundsiebzig Procent dem schönen Geschlechte angehören und eine neue Classe nicht stets „verschämten" Proletariats in bedenklicher Weise zu vermehren den

[1] Der französische Musikschriftsteller A. Ernst citirt in einem »Hans v. Bülow et sa correspondance« betitelten Aufsatz im „Figaro" (23 Mars, 1896) Bülow's Antwort: »à ce directeur d'un conservatoire qui se vantait de former des artistes à conceptions supérieures: ‚Tâchez donc, en attendant, de nous préparer quelques bons bassonnistes . . .'«

einzigen Beruf haben. In den ersten Jahren nach ihrer Entlassung mit dem Zeugnisse der Reife, pochend auf die ihnen eingepaukten fünf Clavierconcerte mit Orchester und etwa doppelt so viel Solo-pièçen, peinigen sie die Capellmeister und Comitémitglieder der verschiedenen Abonnementsconcertdirectionen um Engagement; sind sie irgendwo mit einem halben Erfolg gekrönt worden, so erneuern sie dies Anliegen alljährlich. Ging es dagegen mit dem öffentlichen Auftreten schief, so resigniren sie sich, falls ein günstiger Zufall sie nicht unter die Haube bringt, zum Vegetiren als „Claviermamsellen". In der That ein prekäres Vegetiren; woher käme denn die Möglichkeit genügender Nachfrage bei solch' entsetzlichem Überfluß von Angebot? Wo fänden sich noch Schülerinnen, außer etwa in den Reihen der Mitlehrerinnen? Genug; wiewohl das klägliche Bild in allgemein-socialem Interesse eine detaillirte Ausführung zu vertragen wohl geeignet wäre.

Das städtische Musikconservatorium in Kopenhagen unter Gade's Leitung ist ebenso, wie die Hoch'sche Musikschule unter Meister Raff in Frankfurt, durch die Munificenz eines Privatmannes in's Leben gerufen worden. Es begnügt sich nun (und hierin liegt das „punctum saliens") mit den Zinsen des Stiftungs-Capitals, will keine Geschäfte machen, es beschränkt die Zahl der aufzunehmenden Zöglinge auf 40 bis höchstens 45 Köpfe.* Auch die Damen nehmen an dem Instrumentationscursus, den der Director gibt, Theil. Sein Verfahren hierin ist ebenso neu als praktisch. Ein Special-Studium, das des Anschlags-Colorits auf dem Claviere, welches er neben allerlei systematischen Übungen in Beherrschung rhythmischer Schwierigkeiten und in richtiger Accentgebung cultiviren läßt, hat mir besonders imponirt. Hier wäre denn zum ersten Male jene Lücke ausgefüllt, deren Klaffen Hector Berlioz in seinen Schriften häufig mit so viel berechtigtem Kummer constatirt. Bei dieser Gelegenheit sei eingeschaltet, daß Gade für Berlioz' Musik mehr Sympathien hegt, als sämmtliche deutsche Capellmeister zusammengenommen, und sich seit Jahren die Vor-

* Es wird gelehrt: Orgel, Clavier, Geige (ausnahmsweise auch Violoncell); dem Chorgesang und der Theorie wird ein viel umfassenderer Spielraum als in anderen Musikinstituten gewidmet. B.

führung derselben in den Casino-Concerten mit Vorliebe angelegen sein läßt.

Gade's Mitarbeiter an dieser so schön verständig, so künstlerisch organisirten Lehr-Mission sind sämmtlich Tonkünstler ersten Ranges und zugleich derselben Familie angehörig. Gade's Schwiegervater erster Ehe, Professor J. P. Hartmann, der Nestor der dänischen Componisten, ist uns Deutschen leider ziemlich fremd geblieben. Er ist eben vorzugsweise Nationalcomponist (nicht Localcomponist) in dem Sinne, wie Glinka bei den Russen, Erkel bei den Magyaren; an Phantasie, Wissen und Geschmack darf er dem international gewordenen Gade ebenbürtig genannt werden. Vor 26 Jahren, bei meinem ersten Besuche Kopenhagen's, hatte ich das Glück, ihn Orgel spielen zu hören; und der Eindruck, den mir sein Vortrag wie seine Compositionen damals gemacht haben, ist mir als ein wahrhaft erhebender unvergeßlich geblieben. Seine Opern, Balletmusiken, Cantaten haben niemals einen Auswanderungsversuch gemacht, der ihnen in Ansehung ihres einleuchtenden Kunstwerthes sicher geglückt sein würde. Professor Hartmann ist gegenwärtig 76 Jahre und erfreut sich der vollsten Geistesfrische und Wirkensrüstigkeit. Selten habe ich eine so vornehme Erscheinung, bei so hohem Alter doch so wenig greisenhaft, gesehen. Durch und durch Patricier in seinem Äußeren wie in seinem Inneren, illustrirt er, wie Wenige, Anton Rubinstein's schönen Ausspruch: **„Die Musik ist eine aristokratische Kunst"**. Nie hat er eine Trivialität geschrieben.

Sein Sohn, Professor Emil Hartmann, braucht den Lesern nicht durch mich vorgestellt zu werden. Seine Symphonie, seine Ouvertüre „Nordische Heerfahrt", mehrere der Kammermusik angehörige Werke, zuletzt seine Sammlung von Volksliedern und Volkstänzen für Clavier allein, haben in vielen deutschen Städten beste Aufnahme gefunden, seinem Namen einen vortrefflichen Klang erworben. Diesen letzteren möchte ich auch seiner Instrumentation, die mir häufig allzu massig erscheint, in noch höherem Grade gönnen. Herr August Winding, vortrefflicher Organist und Pianist, Schwiegersohn J. P. Hartmann's (somit Gade's Schwager), befindet sich im gleichen Falle durch sein schönes Clavier-Concert

und andere, sich auszeichnender Beachtung empfehlende Compositionen, zu denen ich seine neuesten drei Phantasiestücke für Clarinette mit Clavier und ein Heft Präludien in allen Tonarten zähle, welche sich den gleichen Arbeiten von Stephen Heller und Theodor Kirchner würdig anreihen, sowohl was distinguirte Erfindung und Empfindung, als was correcte und geistreiche Form — bei bequemer Spielbarkeit — betrifft.

Nun denke man sich diese genannten vier — älteren und jüngeren — Meister: Gade, die beiden Hartmann, Winding, in innigster Geisteseintracht und von eifrigster Liebe zu ihrem Lehrberufe erfüllt, die musikalische Ausbildung einer auserwählten Jüngerschaar leitend, welche nur so viel Glieder zählt, daß eines jeden besondere Individualität bei der Unterweisung volle Berücksichtigung erfahren kann, und man wird zugestehen müssen, daß dem Ausrufe „hier ist einmal ein Ideal realisirt“ keine Überschwänglichkeit vorgeworfen werden kann.

Nur geniale Menschen sind auch praktisch — wenn es sich nämlich um etwas Höheres als „Routine“ handelt. Von dieser, der Menge noch als parador geltenden Wahrheit habe ich mich auf's Neue überzeugt, als ich unter Meister Gade's Führung die dem Unterricht dienenden Räume durchwanderte. Welche minutiöse Ordnung, Sauberkeit, welcher akustische und optische Comfort in allen Theilen! Wie vorsehungsmäßig sind alle Mobilien und Requisiten eingerichtet, — (Schreibpulte für die Lehrer, Wandtafeln, Bibliothekschränke, Schülersessel); wie trefflich ausgewählt aller Bilderschmuck, stets im Hinblick auf den Zweck, dem die Zimmer geweiht; wie sorgsam ist alles vermieden, was Störung oder Zeitverlust mit sich führen könnte! Ähnliches habe ich nur noch im Frankfurter Musikconservatorium vorgefunden: Raff ist in dieser Beziehung leider Gade's einziger Concurrent. — — — — —

III.

Stockholm, den 27. April [1882].

„Das große Talent, welches wir Skandinavier für Essen und Trinken besitzen, werden Sie am blüthenreichsten in Schweden

ausgebildet finden“, hatte mir Niels W. Gade am Tage meiner Abreise gesagt und ferner hinzugefügt: „grüßen Sie alle die schönen Schwedinnen persönlich von mir“. — „Alle?“ — „Ja, alle“. — „Wohl, das ist leichter, als nur einige.“

Die erste Behauptung des dänischen Tonmeisters habe ich in den ersten vierundzwanzig Stunden nach meiner Ankunft in der unbedingt schönsten Stadt beider Welten, die ich gesehen — in Konstantinopel habe ich noch nicht Clavier gespielt — nicht blos reichlichst bestätigt gefunden, sondern habe auch bei mir selber ein bisher ungeahntes Talent zur Acclimatisirung entdeckt. Die magennervenreizende herrliche Seeluft und besonders die wunderbare Beschaffenheit der, zur Ausbildung gedachten „Talentes“ dargebotenen Erziehungsmittel, ihre beispiellose Varietät und anachronistische Wohlfeilheit können bei längerem Aufenthalte eine baldige Reife für Karlsbad und andere Unterhauskuranstalten erzeugen. Vor dem Genusse des beliebten „schwedischen Punsches“ warne ich jedoch alle diejenigen Collegen, welchen daran liegt, bei öffentlichem Auftreten am andern Tage nicht zu den Katzenmusikanten gerechnet zu werden.

In der zweiten, in die Form eines Auftrags von Grüßen eingekleideten Behauptung habe ich vorläufig nur einen Charakterzug nationaler Bescheidenheit finden können. Oder wirken die Erinnerungen an die reizenden Erscheinungen, welche mir in Kopenhagen begegnet sind, noch bis zur Blendung oder doch Trübung meines Blickes mächtig? Wie dem auch sei, ein so anmuthiges Wesen wie die beliebte Hofschauspielerin, Frau Betty Hennings — nicht minder entzückend auf der Bühne als außer derselben, wo sie deutsch spricht und der Fremde sich ihr gegenüber also heimischer fühlt — hat mein Auge hier noch nicht gestreift. Ihr Gemahl ist der Hofmusikalienhändler, Herr Dr. Hennings, der wackere Kämpfer gegen die Pest des Nachdrucks, welche hier in einem Flor stand, nur vergleichbar mit der in Moskau oder New-York herrschenden Piraterie gegen geistiges Eigenthum, die sich aber, Dank seinem Vorgange, wenn auch noch nicht dem Erlöschen nähert, doch einer bedeutend verschämteren Ausübung befleißigt. Herr Hennings hat seinem Bestreben wahrhaft chevalereske Opfer gebracht, indem

er Artikel, die von Concurrenten bereits nachgedruckt, also ziemlich stark verbreitet waren, neuerdings von den Originalverlegern käuflich erworben hat. Die Zuvorkommenheit dieses Gentleman, der sich ebenso sehr durch Verständniß als Begeisterung für Musik auszeichnet, gegen Künstler, welche ihm das Arrangement ihrer Concerte anvertrauen, ist selbst durch die mißlichsten Erfahrungen nicht abgekühlt worden.

Eine andere, nach Gade „höchst schwedische" Dänin von ganz verschiedener, aber ebenso bezaubernder Originalität, hat mich sogar meinem Vorsatze abtrünnig zu machen verstanden, mir das historische Ballet „Waldemar" des bereits verstorbenen, aber durch einen würdigen Nachfolger ersetzten Tanzpoeten Bournonville, zu Augen zu führen. In dem Hause der Frau Golla Hammerich habe ich den bisher angenehmsten Sonntag meiner Reise verlebt. Ihr Gemahl, Herr Angul Hammerich, der geistvolle und kenntnißreiche Kopenhagener Musikkritiker, war mir schon von früher her bekannt als Bruder desjenigen meiner Clavierschüler, mit welchem ich am lautesten prahlen darf. Ich habe ihm nämlich dasjenige Instrument, welches nach Joachim Raff's Ausspruche „als das Kameel zu betrachten ist, das die Sünden der musikalischen Welt durch die Wüste trägt", so gründlich verlehrt, daß er hierdurch seinem so vorzüglich erfüllten Berufe als Dirigent und Componist mittelbar näher gerückt worden ist. Seit einer Reihe von Jahren Leiter des Peabody-Instituts in Baltimore, leistet er als Vorstand der Musikschule wie als Orchester-Chef Unglaubliches mit sehr gewöhnlichen Kräften, die aber sein unermüdlicher Wille zur Lösung der schwierigsten Aufgaben, wie z. B. Berlioz' (dessen Unterricht er in Paris genossen hat) symphonischer Werke, zu schulen versteht.

Als Componist ist er durch seine vier nordischen Orchestersuiten, durch seine jüdische Trilogie dem gebildeteren deutschen Musiker genugsam bekannt. Zu bedauern ist, daß ein (nach meiner Ansicht sehr gelungener) dramatischer Versuch aus seiner Feder keine weitere Verbreitung gefunden hat. „La Vendetta" ist eine einactige tragische Oper mit nur drei Personen, welche mich durch ihre dramatische Verve und ihren echtmusikalischen Inhalt gleich hoch

gefesselt hat. In unserer, namentlich für Tragik so siestalosen Theaterzeit dürfte die Vorführung eines so bequem herzustellenden, kurzen lyrischen Drama's, etwa in Verbindung mit Adam's „Gisella" oder einem Ballete des Musikjuweliers Delibes, Chancen guten Erfolges haben.

Wenn des Componisten Asger Hammerich's Clavierspiel sich, Dank meiner Verlehrthätigkeit, auf einem Standpunkte befindet, der mir gestatten würde, dasselbe als Reclame für Abwehr weiblicher Fingergenies zu verwerthen, welche bei mir Heilung von ihrer Schlaflosigkeit über die Lorbeeren der Damen Essipoff und Menter suchen (jedoch nicht finden können), so läßt sich dies nicht von seiner talentvollen Schwägerin behaupten. Sans peur et sans reproche hat sie mit mir das ihr noch wildfremde dritte und vierte Heft von Brahms' Ungarischen Tänzen gespielt (welche die ersten beiden Hefte an poetischem Reize vielleicht noch übertreffen) und mich dann, in Gegenwart des Componisten, mit einem sehr liebenswürdigen Werke gleicher Gattung bekannt gemacht: mit Franz Neruda's „Slowakischen Tänzen" für Clavier zu vier Händen gesetzt. Es wäre eine unverzeihliche Unterlassung, wollte ich bei meinem Abschiede von Kopenhagen jenes, daselbst den größten Theil des Winters residirenden Künstlers nicht gedenken, der auf das dortige Musikleben so anregungsvollen Einfluß ausübt. Als Violoncellist nimmt er meines Erachtens dieselbe „comprimaria" (wie es italienisch heißt)-Stellung zu Meister Piatti ein, wie seine erlauchte Schwester, die „Geigenfee", Frau Wilma Norman-Neruda zu Meister Joachim. Das weiß mein hochverehrter Freund, Herr Charles Hallé in London, sehr wohl, und deßhalb hat er sich ihn auch wieder für die Frühlingssaison als dritten im Bunde für sein Kammermusik-Kosmorama verschrieben. Es läßt sich nichts Vollendeteres denken, als z. B. der Vortrag von Brahms' erstem Clavier-Trio (Hdur) durch diese Künstler-Trias!

Die beinahe 20stündige Eisenbahnfahrt von Malmö nach Stockholm habe ich mir durch verschiedene vergleichende Studien über den Charakter der skandinavischen „Einzeln-Species" verkürzt.

Einen besonderen Belehrungsbeitrag hierüber bot mir P. F. Siebold's Anthologie der nordgermanischen dramatischen Litteratur in deutschen Übertragungen dar, von welcher bis jetzt drei Hefte, je ein dänisches, norwegisches und schwedisches Drama enthaltend, erschienen sind. Man darf dem Herausgeber seine Bevorzugung Norwegens — Henrik Ibsen's „Brand" ist überhaupt die tiefsinnigste Dichtung in dramatischer Form, welche der Welt seit Lord Byron's Genius zu Theil geworden — deßhalb nicht zum Vorwurfe anrechnen, weil es ihm bei der Auswahl der Specimina um schärfere Hervorhebung der Gegensätze als der Gemeinsamkeiten zu thun war. Das erhellt schon aus Herrn Siebold's Vorreden, welche dem Leser zwar manches recht Überflüssige, wie z. B. seine holprigen Gelegenheitscarmina bei skandinavischen Jubelfeiern, aufdrängen, dennoch aber viel dankenswerthe (zuweilen etwas knappe) Aufklärungen ertheilen und darum die Beachtung aller Derjenigen verdienen, deren Wißbegierde nicht bei der Thatsache rasten will, daß die nicht blos sprachverwandten Dänen und Norweger eine bedeutendere Geistescultur-Gegenwart genießen als ihre hochwesentlich verschiedenen schwedischen Nachbarn, durch welche erstere Beide räumlich getrennt sind.

Sollten Productivität und Receptivität wirklich in der Regel feindlich einander ausschließen müssen? Jedenfalls führt es zu — Gräueln, wenn receptive Begabung in den Wahn geräth, sich als **latentes** productives Talent zu gebahren und zum **patenten** zwingen zu können. Wenn z. B. die zahlreichen trefflichen passiven Wagnerianer, d. h. die verständnißvollen Zuhörer Wagner's, es unterlassen wollten, sich auch als active, d. h. als sinnlose Nachahmer oder Parodisten Wagner's bei der „Geisterbewegung" zu betheiligen, so würde den gegnerischen Musikkritikern wie den besonnenen Enthusiasten viel Ärgerniß erspart bleiben.

Die ganz außergewöhnliche Receptivität der Schweden mag vielleicht mit ihrer derzeitigen Sterilität im Tonreiche in Zusammenhang zu bringen sein. Die bis zum Einschüchtern lebhaften,

also beinahe in's Gegentheil umschlagenden Ermuthigungen, mit denen mich das Stockholmer Publikum im meinem ersten „Recital“ überschüttete, nöthigen mich beim Tasten nach Erklärungsgründen beinahe zu dieser Annahme. Nirgends, unter keinem Breitegrade, habe ich während eines vierteljahrhundertlichen Concertirens eine so tropische Wärme seitens der Zuhörerschaft erlebt; ein viermaliger Hervorruf nach einer kleineren Beethoven'schen Sonate pflegt ja selbst in Wien zu den Seltenheiten zu gehören.

Obiger Argwohn empfing übrigens im Opernhause gestern eine gewisse Bestätigung — nämlich bezüglich der productiven Dürre. Dem löblichen Versuche des Herrn Iwar Hallström in seinen „Vikingern“ — deren Stoff in besserer poetischer Behandlung ein ungemein dankbarer sein würde — eine schwedische Nationaloper herzustellen, ist zwar in Ansehung des Strebens alle Anerkennung zu zollen, aber das Können (auch das Wissen, das Gelernthaben) entspricht so wenig dem Wollen, daß nach den beiden ersten Acten meine akustische Geduld auf das äußerste Minimum reducirt worden war und ich mich einer weiteren Prüfung derselben entzog. Ich muß übrigens hinzufügen, daß seine Landsleute dem „Bergkönig“ des Autors (auch auswärts, z. B. in München, zur öffentlichen Aufführung gebracht) ein viel günstigeres Zeugniß ausstellen. Ich bin leider nicht im Falle, mich diesem Urtheile anzuschließen, weil ich diese frühere Oper nicht kenne, gestehe aber gern zu, daß die Manifestation eines gemüthvoll anempfindenden Dilettantismus in den „Vikingern“ mich immerhin weit weniger beschädigt hat, als die je anspruchsvolleren, desto mehr zu mitleidigem Lächeln reizenden heimischen Producte ähnlicher Ambition, z. B. die „Falkensteiner“ des Herrn Grafen Hochberg oder die „Königin Christine“ des Grafen Redern u. dgl. Marionettenleichen.

Die Aufführung dagegen gab mir mannigfache Gelegenheit, mich an den reproductiven Kräften zu erfreuen. Abgesehen von Herrn Labatt aus Wien (einem geborenen Schweden), der mit seiner hier jetzt gastirenden schönen Stimme Furore macht, lernte ich in Frau Strandberg und Fräulein Ek zwei überaus wohlthuend musikalische Sängerinnen kennen, deren „plumage“ auch ihrem „ramage“ ebenbürtig zur Seite steht.

Höchstes Lob vor Allem beansprucht das sehr tüchtige Hoforchester unter der ebenso tüchtigen Direction seines — nachdem Herr Ludwig Norman sich von der Opernleitung zurückgezogen hat — jetzigen ersten Capellmeisters, des Herrn Dente. Trotz einem quantitativ nur mäßigen Streichquintette, dominiren die Bläser niemals auf Unkosten des Ganzen. — — In Anbetracht des Opern-dienstes, der das Normalmaß — drei Vorstellungen wöchentlich — höchst selten überschreitet, sind der Holzbläser je drei fest engagirt, ebenso ein fünfter Hornist. Die Gesammtzahl der Capellmitglieder beträgt fünfzig Mann incl. Harfenist. Bei den Symphonieconcerten pflegt das Streichquintett Verstärkung zu erhalten. Zweiter Hof-opern-Capellmeister ist ein ebenfalls tüchtiger und frischer Musiker, Herr Nordqvist, der zugleich als Chordirector fungirt. Das Repertoire ist, obwohl nicht einseitig, doch ein vorwiegend kosmo-politisch-modernes. Bizet's Bijou „Carmen" hat es unter den neueren besseren Werken zu der größten Anzahl von Aufführungen gebracht. Wagner's „Lohengrin" hat sich als eine Zugoper conservirt, während „Rienzi" und „Holländer" seit dem Ausscheiden des wagnerbegeisterten Opernsängers, Herrn Fritz Arlberg, dem eine vorzügliche Übersetzung der Wagner'schen Operndichtungen in's Schwedische zu danken ist, seit Längerem von der Stockholmer Opernbühne — vermuthlich nicht für immer — verschwunden sind.

Des ebengenannten Künstlers Bekanntschaft machte ich bereits 1865 in München, wohin er zur ersten Aufführung von „Tristan und Isolde" gewallfahrtet kam. Es war mir ein besonderes Ver-gnügen, dieselbe jetzt zu erneuern; denn selten ist mir ein so viel-seitig gebildeter Bühnensänger begegnet, der zugleich ein so echter Musiker ist, als welchen ihn auch ein ganz interessantes Opus: „Zwei Lieder vom Tode" für Mezzosopran mit Orchester, kundthut.

IV.

Stockholm, den 30. April [1882].

Spielt die liebe Oper nun allerdings im öffentlichen Musikleben der Residenz der Familie Bernadotte eine weit hervorragendere Rolle als in Kopenhagen, so ist dennoch auch dafür gesorgt, daß

das „Concertpublikum par excellence“ nicht zu fassen habe. Der Gelegenheiten, sich die Ohren musikalisch zu stutzen, oder sie vom Niedersatze Gounod'scher und Verdi'scher „Zauberklänge“ zu säubern, sind gar manche dargeboten, welche ich im Folgenden namhaft machen will.

Da gibt es zunächst sechs Symphonie-Concerte der Königl. Hofcapelle unter Leitung des Herrn Hofcapellmeisters Ludwig Norman, deren Programme mustergültig, also vorwiegend classisch gehalten sind. Da ich Brahms den Classikern beizähle, so erwähne ich von den berücksichtigten modernen Romantikern nur z. B. Berlioz und Saint-Saëns, deren Namen im Tonkünstlerlexicon des Ober-Spreecapellmeisters bekanntlich fehlen, was allerdings noch keine Auszeichnung ist.

Soiréen für neuere Kammermusik hat vor Kurzem der Musikalienhändler, Herr Beer, organisirt, und dieselben scheinen einen recht glücklichen Fortgang zu versprechen. Ein wie hochwichtiger Factor in der Entwicklung des Musiklebens einer Stadt der „erste“ Musikhändler sein kann, davon haben die wenigsten Koryphäen dieser Industrie eine Ahnung, verschmähen es meistens, sich derselben bewußt zu werden. Herr Beer, ein Gentleman wie sein College Dr. Hennings in Kopenhagen, läßt es an nichts fehlen, fördernd und anregend auf den Cultus guter Musik einzuwirken, ermuthigt junge Componisten durch bereitwillige Verlegerschaft, gibt eine sehr anständig gehaltene und höchst elegant ausgestattete Wochenschrift für Musik heraus — Monatsschrift wäre vielleicht praktischer —, welche ihm ebenfalls Opfer auferlegt, engagirt fremde Künstler, kurz mäcenatisirt nach allen Richtungen, theils aus Patriotismus, theils aus echter Melomanie.

Endlich wäre noch eines Miniatur-Bilse zu erwähnen, des Herrn Capellmeisters Meißner, der in seinen regelmäßigen Abendconcerten (ohne Eintrittsgeld) sich nach Möglichkeit bemüht, das ihm zugewiesene Feld der Unterhaltungsmusik zu veredeln und durch Aufnahme der zugänglicheren Werke der Classiker zu erweitern. Bei einem Besuche habe ich mit besonderem Vergnügen das richtige, feine Tempogefühl constatirt, welches Herrn Capellmeister Meißner vor seinen „militärischen“ Collegen in Deutschland auszeichnet.

Der gestrige Abend im königlichen Opernhause wird mir denkwürdig bleiben wegen des vollkommen geglückten Versuches, die Meininger Principien auf außerdeutschen Boden einzupflanzen. Es gab ein Beethovenconcert in verwegenster — Monotonie.

Die Hofcapelle executirte mit großer Correctheit und Wärme die Ouvertüren zu „Fidelio“ und zu „Coriolan“. Schreiber dieses spielte das vierte und fünfte Clavierconcert und muß bekennen, daß ihm das letztere durch Herrn Capellmeister Dente so vortrefflich begleitet worden ist, wie er sich von den unzähligen Vorträgen desselben nur ein einziges Mal noch entsinnen kann: im Jahre 1864 von der Dresdener Hofcapelle unter Generalmusikdirector Julius Rietz' Leitung. Eine heftige innere Bewegung hatte ich zu bemeistern, als mir der die Honneurs machende Intendant die „interessante“ Notiz mittheilte, daß mein „Bechstein“ genau auf dem Platze postirt sei, wo vor neunzig Jahren den kunstfreundlichen Monarchen Gustav III., während des später von Auber und Verdi in Musik gesetzten Maskenballes, die tödtliche Kugel eines rebellischen Junkers getroffen habe. Und während der Pause wiederum wurde ich in das Kabinet geführt, in welchem dem tödtlich verwundeten Könige die erste — leider vergebliche — ärztliche Hülfe geleistet worden war. Im September d. J. feiert nun das unter seiner Regierung 1775 begonnene, 1782 vollendete Haus sein hundertjähriges Bestehen. Zur Festoper ist das nämliche Werk bestimmt, mit welchem es damals inaugurirt wurde: „Cora und Alonzo“ von dem alten, erst schwedischen, dann sächsischen Hofcapellmeister Naumann, dessen weniger berühmter — sagen wir: Großvater — gegenwärtig in Dresden illustrirte Musikgeschichte macht.

Christiania, den 4. Mai [1882].

Eine vierundzwanzigstündige Eisenbahnfahrt, mit Unterbrechung durch einen vierstündigen nächtlichen Wartesaalaufenthalt, pflegt sonst nicht eben als Nervenwohlthat gepriesen zu werden. In Schweden eilen aber selbst die Schnellzüge nur mit Weile und ersetzen, wie die Menschen, durch Behaglichkeit den Mangel an — Geläufigkeit. „Andantino amabile.“

In Station Laxo harren des Reisenden die denkbar bequemsten Lagerstätten, auf welche er sich sofort — gratis — ausstrecken und „das unterbrochene Opferfest" für „Allsieger Morpheus" fortsetzen kann. Ein Locomotivenpfiff statt des sonst üblichen Haydn-Rubinstein'schen Cdur-Dreiklanges verkündet dann mit dem Sonnenaufgang zugleich die Weiterfahrt: ich glaubte, den ersten Tag eines Musikfestes verschlafen zu haben und war vor Erreichung der norwegischen Grenze noch im Stande, die erlebten „Hörenswürdigkeiten" Stockholms in meinem Gedächtnisse zu recapituliren. Zwei Lücken allerdings habe ich mit Bedauern zu constatiren: in Upsala, der ehrwürdigen alten Universitätsstadt, deren Dom, der schönste des Landes, eine „gefrorene Musik" von unvergeßlichem Eindruck darbietet, hatte ich nur das Vergnügen, Herrn Musikdirector Hedenblad kennen zu lernen, nicht aber den von ihm geleiteten nationalen Männergesangverein, der auf der letzten Pariser Weltausstellung ein so rühmliches Aufsehen erregt hat. Noch empfindlicher hat es mir leid gethan, daß mein persönlicher Verkehr mit dem letzten wirklich-reüssirten Schüler des Leipziger Conservatoriums aus dessen Glanzepoche, mit Herrn Ludwig Norman, auf zwei allzu flüchtige Begegnungen sich beschränkt hat. — —

Die zweite Hauptstadt des Doppel-Königreiches, welche sich zu Stockholm ähnlich verhält, wie früher in Italien Mailand zu Florenz, sich auch wie Mailand den Beinamen „capitale morale" oder „intellettuale" zulegen könnte, traf ich bei meiner Ankunft in tiefer Trauer. Die gefeiertste Schauspielerin* war, nur 34 Jahre alt, soeben einer unerbittlichen, schmerzlichen Krankheit erlegen. In allen Schaufenstern der hier sehr zahlreichen Buch- und Kunsthandlungen war ihre Büste ausgestellt, mit einem schwarzen durchsichtigen Flor geschmackvoll behangen. Das auf heute Nachmittag angesetzte Leichenbegängniß wird so ziemlich die gesammte Bevölkerung zur Erweisung der letzten Ehre vereinigen. In einem Lande, wo der Tod eines Künstlers Veranlassung zu einer nationalen

* Frau Johanna Reimers. B.

Trauer gibt, hat man sicher Recht, den Geburtsadel abgeschafft, ihn durch den des Talentes und Verdienstes ersetzt zu haben. Hat doch heutzutage der Geburtsadel als Kaste nur in denjenigen Staaten noch Existenzberechtigung, deren gesellschaftliches Leben einen mehr oder minder verkleideten (Johannes Scherr unterscheidet sehr treffend „süßen" und „sauren Pöbel") zahlreichen Mob stellt, zu welchem er dann theils einen harmonischen Gegensatz, theils eine logische Ergänzung („süß") zu bilden berufen ist. In ganz Skandinavien gibt's keinen Pöbel, auch in der größten Stadt, in Kopenhagen nicht. Man darf deßhalb dem Dichter Björnson nicht grollen, wenn er gegenwärtig den Musendienst mit demokratischen Missionspredigerreisen vertauscht hat. Wo eine Demokratie sich auf der Grundlage allgemeiner Gesittung und Höflichkeit entwickelt, hat der eingefleischteste Aristokrat nichts einzuwenden: kann er ja doch darin nur die Verbreitung seiner eigenen Principien begrüßen. Ja sogar, sogar, sogar in der Presse glänzt der Pöbel durch seine Abwesenheit.

Oper in Christiania: vacat. Leider versucht im Tivoli-Theater die „Operette" Blüthen zu treiben; was ich jedoch daselbst während einer Viertelstunde „Lecoq" genossen, schien mir, weil höchstens auf die Ohren nicht ganz nüchterner, frisch gelandeter Matrosen berechnet, von ungefährlichster Qualität. Im königlichen Schauspielhause wird eine Zwischenactsmusik cultivirt, gegen welche auch principielle Gegner dieser Degradation von Tonkunst und Tonkünstlern ausnahmsweise keinen Einwand zu erheben brauchen. Auf dem Theaterzettel — man gab eine alte Komödie des dänischen Classikers Holberg (in Kopenhagen gibt man dafür fleißigst die Stücke der Norweger Ibsen und Björnson) — las ich mit Vergnügen das musikalische Menü verzeichnet: eine Symphonie von Haydn, zwei Ouvertüren von Boieldieu und Hummel. Das Publikum applaudirt nicht nur, sondern horcht andächtig zu, als ob es sich in einer Kirche befände. Wie geht es aber in einem deutschen Hoftheater zu, wenn vor Coriolan, Egmont, Hamlet, Braut von Messina die betreffenden Ouvertüren von Beethoven, Gade, Schumann gespielt werden? Davon vermöchte ich aus meiner Praxis in München und Hannover Erbauliches zu berichten.

Der befriedigende Ausfall meiner ersten beiden Clavierabende hierorts gibt mir, als eine getreue Wiederholung der Erfahrungen von Kopenhagen und Stockholm, keinen Stoff zu neuen Glossen. Daß es mir vergönnt ist, in meinem letzten Concerte auch letzten Beethoven vorzuführen, danke ich dem außergewöhnlich hohen Niveau, auf welchem das Clavierspiel in Christiania steht. Der vortreffliche Claviervirtuos, Herr Edmund Neupert, und seine Flügel-Schwestern, Frau Dr. Nissen (Erika Lie) wie Frau Agathe Baker-Gröndahl, wirken lehrend und vortragend in der heilsamsten Weise auf die musikalische Geschmacksbildung. Letztere Dame hat sich auch mit unleugbarem Geschick und Glück im Componiren versucht, und so wenig — ich darf meine bezüglichen Ansichten über diesen Punkt wohl als genugsam ruchbar voraussetzen — ich von der Befähigung des schönen Geschlechts für Noten-Kopf-Arbeit im Allgemeinen halte, muß ich doch bekennen, daß Frau Gröndahl's Leistungsproben sie nicht in die Kategorie derjenigen Colleginnen stellen, denen man den bekannten Berliner Localtext zum Fatinitzamarsch zuzupfeifen hat.

Die genannte Trias ist aus der Musterschule desjenigen großen Claviermeisters hervorgegangen, dessen frühzeitiges Ableben ich nicht blos für Berlin, sondern für die Musikwelt überhaupt beklagenswerth finde. Herr Professor Dr. Theodor Kullak hat sich um Pianistenbildung, um Gründung und Bewahrung guter Clavierspiel-Traditionen in seinem aufopfernd thätigen Leben verdienter gemacht als sämmtliche deutsche sogenannten Musikconservatorien zusammengenommen. Höchste Ehre darum seinem Andenken! Möge sein Beispiel denen stets voranleuchten, welche sich zu seiner Nachfolgerschaft berufen fühlen!

Erfreuen sich die eben genannten norwegischen Vertreter guten Claviervirtuosenthums schon eines hervorragenden Rufes auch bei uns, so ist dies in weit höherem Grade noch der Fall bei denjenigen beiden jungen Componisten, auf welche das dritte und nicht blos an Flächeninhalt größte skandinavische Reich mit gerechtem Stolze blicken darf: Edvard Grieg und Johann Svendsen.

Da ich meine Reise nicht bis Bergen ausdehnen konnte, war es mir unmöglich, Herrn Grieg's persönliche Bekanntschaft zu machen; auch würde ich ihn vermuthlich verfehlt haben, da er sich bereits wieder auf dem Wege nach Deutschland befinden soll. Einstweilen gab mir sein Nebenbuhler in der Gunst seines Vaterlands keine Zeit, mich über die erwähnte Vertagung empfindlicher zu grämen. In ihm lernte ich wiederum einen nordischen Musiker von ungewöhnlicher specifischer Begabung und Leistungsfähigkeit kennen, der zugleich eine umfassende Weltbildung besitzt und in der Litteratur der zeitgenössischen Culturvölker, deren Sprachen er vollkommen geläufig sprechen gelernt hat, erstaunlich wohl bewandert ist. Herr Svendsen soll sich, außer seiner Thätigkeit als wirklicher Producent und als Lehrer, auch häufig als ausgezeichneter Dirigent bewährt haben; so namentlich in vergangener Saison durch zweimalige Aufführung von Beethoven's neunter Symphonie, für deren correcte Wiedergabe er durch seine Anwesenheit bei der Grundsteinlegung des Bayreuther Festtheaters vorzugsweise berufen war. Es würde unerklärlich bleiben, daß man einen Musiker von seiner Bedeutung nicht für die eigentliche Residenz (Stockholm) als Ober-Capellmeister erwirbt — zu deren künstlerischer Belebung ihn der Vollbesitz jugendlicher Manneskraft so wesentlich qualifizirte — wenn nicht am Hofe dilettantenhafte Einflüsse zu dominiren schienen, mit deren leiser Andeutung ich mich als Fremder hier begnügen muß. Es stünde auch unser Einem übel an, die Splitter im Auslande rügen zu wollen, wo wir daheim mit den Balken gesegnet werden.

V.

Stockholm, den 8. Mai [1882].

Es war ein ebenso origineller als praktischer Einfall meines Bevollmächtigten, Herrn Hermann Wolff, mir zum Abschied von Christiania daselbst ein populäres Concert zu arrangiren, d. h. populär hinsichtlich der Eintrittspreise, nicht hinsichtlich des Programms. Denn in diesem figurirten neben drei Werken Beethoven's: Op. 28, 34, 110, auch Fugen von Mendelssohn und Raff, Stücke

von Bach, Brahms und Mozart, und nur „zum Dessert“ das mir künstlerisch gerechtfertigt erscheinende polnisch-ungarisch-russische Panaché: Chopin-Liszt-Rubinstein. Die quantitative und qualitative Theilnahme der Hörer — dem schönen Wetter in's Angesicht — bestätigte meine hohe Meinung von dem norwegischen Publikum, „daß das Beste, was man bieten könne, gerade gut genug für dasselbe sei.“ Es steckt in Norge's Söhnen und Töchtern viel von jenem Element, welches die Amerikaner mit „Ginger“ bezeichnen, und welches Otto der Große (ich meine nicht den Kaiser, sondern den Kaisermacher) „Raketensatz“ nennt; der geläufige Ausdruck „Potenz“ ist nicht erschöpfend. Zu ihren hoffähigeren Nachbarn verhalten sie sich wie Jonathan zu John Bull, — wie Piemontesen zu Florentinern; wie Preußen zu Schwaben, würde ich sagen, wenn die Tüchtigkeit der genannten ersten Musterpatrioten nur mit etwas mehr Poesie ausgestattet wäre. „Faranno da loro“[1] kann man von den norwegischen Tonkünstlern sagen. Einstweilen, da der „Kampf um's Dasein“ — in Form von zehn bis zwölf Musiklectionen täglich — für die Entwicklung eines productiven Talentes eher als Hemmschuh denn als Veloziped betrachtet werden darf (das merkwürdige Beispiel vom Gegentheil, das Anton Dvořák geliefert hat, gehört eben doch nur zu den Ausnahmen), sorgt die aristokratisch-republikanische Stadtgemeinde dafür, daß Diejenigen, welche berufen sind, als Herren eigener Gedanken emporzukommen, nicht als Sklaven fremder Gedanken verkommen. Außer den Herren Grieg und Svendsen gibt es noch drei andere musikalische Stadtpensionäre, denen bis an ihr Lebensende der Ehrensold von 1800 Kronen ($2022\frac{1}{2}$ Mark) zugesichert ist. Auf Kosten der Stadt bereist z. B. auch allsommerlich der treffliche Organist Lindeman, trotz hohen Alters noch beneidenswerth rüstig, nach und nach das ganze, so flächeninhaltreiche Land, um seine Sammlung nordischer Volksweisen zu vervollständigen, von welcher bereits zwei starke Bände erschienen sind. Selten bin ich einer so vorzüglichen Bearbeitung von Nationalmelodien begegnet,

[1] Variante auf des Ministers Pareto — nach Einigen Carlo Alberto's und Cesare Balbo's Wahlspruch — bekanntes Wort i. J. 1849: L' Italia farà da sè«.

die mit so treuer Bewahrung der Naivetät des Originals einen Aufzeichnungsmodus vereinigt, welcher das Auge des Musikers zu befremden oder zu verletzen, sich mit solcher Sorgfalt hütet. Selten bin ich ferner einem Musikverleger begegnet, welcher seinen Beruf als wichtiger Factor im Musikleben so patriotisch-künstlerisch erfaßt hätte, als es Herr Warmuth thut. Besitzer einer werthvollen Sammlung altnordischer Instrumente, einer an Raritäten überaus reichen Bibliothek, bringt er unausgesetzt ebenso große Opfer für die Befriedigung dieser Privatliebhaberei als für die Veröffentlichung der Arbeiten talentvoller junger Componisten seines Landes, welche in ihm einen Phönix, eine Vice-Vorsehung, einen — Simrock verehren dürfen.

Stockholm, den 10. Mai [1882].

Meine letzten hiesigen „Concerte", das 4. und 5. sind glücklich absolvirt, und da die gleiche Operation an dem Kopenhagener Publikum noch in dieser Woche zu vollziehen ist, so bedaure ich, eben manche Lücke in meinen hiesigen Eindrücken als negatives Übergewicht auf die Rückkehr mitnehmen zu müssen. Die Patienten-Musterhaftigkeit des Stockholmer Publikums hat sich auch vorgestern bei meinem Beethoven-Abende ohne Begleitung nicht verleugnet. Gab ich in Christiania Op. 110, so fügte ich hier Op. 111 hinzu, wie ich Kopenhagen auch noch mit Op. 109, also den „drei letzten" bedrohe. Diese Steigerungsmethode hätte freilich noch mehr Sinn, wenn sie an einem und demselben Publikum zur Anwendung gebracht würde. Es gibt eine Art Musik — letzter Beethoven und Brahms gehören entschieden dazu — welche, um recht deutlich, recht vulgär zu reden, Derjenige allein eigentlich genießen kann, der sie bereits verdaut hat. „La musique, c'est la fête de la mémoire" hat einmal der unmusikalische französische Musikreferent B. Jouvin sehr treffend gesagt; wie denn häufig, nicht blos bei den Franzosen, die gescheidtesten Aussprüche über Musik von den Nichtmusikverständigen herrühren. Das Unbekannte in derjenigen Kunst, deren Rahmen die Zeit, deren Form das „Nacheinander" ist, muß, um

[1] F. Simrock, Verleger der Brahms'schen Werke.

zu wirken, erst in geringerer, dann allmählich verstärkter Dosis beigebracht werden. Meister Richard Wagner äußerte sich gegen mich in München einmal, als das beliebte Capitel der „nothwendigen Kürzungen" debattirt wurde, dahin, daß er es weit eher billigen würde, bei den ersten Vorstellungen seiner größeren Werke zu schneiden und zu streichen, und nach und nach im Verlaufe der folgenden Aufführungen eine „Integralrestitution" vorzunehmen, als dem umgekehrten Gebrauche zu huldigen. Wie für die Hörer, so empfehle sich dieses Princip auch bei den Sängern, der Erfahrung gemäß, daß die Kräfte mit der Aufgabe wachsen. Als ich im Sommer 1869 „Tristan und Isolde" mit dem unvergleichlichen Künstlerpaare, Herrn und Frau Vogl, einstudirte, war die Concession einiger, wenn auch sehr unbedeutender Kürzungen im letzten Acte nicht zu umgehen; bei der Wiederaufnahme im Frühling 1872 hatte ich die große Genugthuung, von Herrn Vogl jede Note ohne Ausnahme baar honorirt zu sehen.

In meinem gestrigen Abschiedsconcerte spielte ich wiederum mit Orchester und zwar Liszt's nachschöpferische, genial pietätvolle Bearbeitung der Schubert'schen Phantasie Op. 15 und seine, anderwärts schon etwas abgedroschene ungarische Rhapsodie, welche ich sonst billiger Weise meinen jüngeren „Schwestern in Bechstein" zu überlassen pflege. Statt des erkrankten ersten Capellmeisters, Herrn Dente, dirigirte der zweite, Herr Nordqvist, und zwar ganz ebenso vortrefflich. Meine hohe Meinung von der Leistungstüchtigkeit der Hofcapelle empfing erneute Bestätigung — obwohl der erste Clarinettist, der zugleich Militärmusikdirector ist, wie auch diverse andere Bläser durch Musiker geringeren Ranges ersetzt worden waren (ein mir nicht genügend erklärtes Curiosum!) — durch die schöne Wiedergabe von Cherubini's Wasserträger-Ouvertüre und eines höchst liebenswürdigen Orchesterstücks in gleicher Form, betitelt: „Nachklänge aus den norwegischen Alpen" von dem vor etwas länger als einem Decennium verstorbenen schwedischen Componisten Franz Berwald, einem wirklichen musikalischen Selbstdenker, dessen geistvolle und in der Factur das gediegenste Wissen documentirende Claviertrios und Clavierquintetten Anspruch auf größere Beachtung als wir ihnen bisher gewidmet, erheben dürften.

Ich erinnere mich keiner Aufführung letzterer Werke in neuerer Zeit, als in London durch meinen hochverehrten Collegen, Herrn Charles Hallé, der die merkwürdige Eigenschaft besitzt, nichts Bedeutendes ignoriren zu können.

Kopenhagen, den 14. Mai [1882].

„In der elften Stunde", vielleicht also noch zu rechter Zeit, trifft mich ein, natürlich überaus wohlgemeinter, Warnungsbrief aus der Heimath. „Ich solle mich doch ja hüten, so sykophantisch über Musiker und Musikzustände in Skandinavien weiter zu referiren. Es könne sonst der Verdacht auftauchen, ich sei vom Knopflochs-Krampfe befallen und bemühe mich, weil unfähig, es mir zu erklimpern, ein locales Ordensband zu erschreiben." Nun, die Bemerkung ist gar nicht so weit hergeholt, gar nicht so unsachlich. Wenn ich an alle die zahlreichen Ritter von der Feder meines engeren Vaterlandes denke, welche z. B. die Leistungen der Meininger Hofcapelle wie des Meininger Hofschauspiels aus keinem andern Leitmotive mit so tropischer Wärme panegyrisirt haben, als weil sie sich einbildeten, die Chefs genannter Institute würden höheren Ortes eine Belohnung in Gestalt einer kleinen Juwelier- und Posamentierarbeit vorschlagen, so möchte ich mich schon versucht fühlen, die Pfade des Herrn Dr. Oskar Blumenthal einzuschlagen, der in dieser Beziehung über jeden Verdacht erhaben steht. Und so will ich mich nun zur Abwechslung bemühen, Schattenseiten hervorzuheben, die mir, unaufgesucht, doch nicht unausfindbar geblieben sind.

Da wäre denn zunächst eine hiesige Landesüblichkeit zu nennen, welche namentlich Herrn Hermann Wolff mit schwer zu dämpfender Entrüstung erfüllt: Die Armensteuer bei Concerten, welche nicht weniger als 10 pCt. auf die Bruttoeinnahme beträgt. Das ist etwas „steil", gewiß; doch befördert diese Einrichtung die leichtere Handhabung einer genauen Billetcontrole, und überdies vermag ich sie im Principe so wenig unberechtigt zu finden, daß ich für ihre Einführung, z. B. in Berlin, ganz entschieden plaidiren würde; man könnte die mildere Pariser Norm: 5 pCt. sehr wohl adoptiren.

Eine sogenannte Vergnügungsbesteuerung gehört zu den mindest verletzenden, also erträglichsten.

Weit weniger kann ich mich mit einer mir bis dato vollkommen unsinnig erscheinenden Coursveränderung in den Billetpreisen befreunden. Zwei Tage vor dem Concert kostet das Billet für den ersten Sitz 5 Kronen, einen Tag vorher nur 4, am Concerttage selbst nur 3 Kronen. Begreife diese Antiklimax, diesen stufenweisen Ausverkauf, wer kann! Ich verzichte meinerseits darauf.

Der vorwurfsvollen Klage jedoch eines etwas chauvinistischen Landsmannes, daß in den Musikproductionen der skandinavischen Hauptstädte der französischen Schule eine auffallende Bevorzugung vor der deutschen — neuerer Zeit — eingeräumt werde, bedaure ich, nicht beistimmen zu können. Die skandinavischen Ohren haben ein sehr sensitives Gefühl für Eleganz der Form und Feinheit der Klangfarben. Gediegenheit entschädigt sie nicht für Plumpheit. Auch ich selbst bin so ketzerisch, lieber eine Auber'sche oder Halévy'sche Oper zu hören als eine Marschner'sche; an der „unkeuschen" Balletmusik im Robert mehr Gefallen zu finden, denn an der „keuschen" in Rienzi; durch den „berüchtigten" Prophetenmarsch minder behelligt zu werden als durch den „berühmten" Philadelphiamarsch; ein Carmen-Potpourri weniger unsinnig zu finden als eine Nibelungen-Paraphrase, nämlich von Seiten der Beides verarbeitenden Gartenorchester. Nur ein Punkt ist es, welchen ich den skandinavischen Musikern zur Beherzigung empfehlen möchte. Da sie denn doch nicht blos zu den abendländischen im Allgemeinen, sondern insbesondere zu den germanischen Musik-Volksstämmen zählen, so bildet ihre verhältnißmäßige Unbekanntschaft mit Johannes Brahms eine recht empfindliche Lücke ihres sonst so hohen Kunstbildungsniveaus. Es wird aber hohe Zeit, bezüglich des Erben Luigi's und Ludwig's[1] zu etwas mehr Mitwelt-Bewußtsein zu gelangen: der große Meister hat vor acht Tagen sein neunundvierzigstes Jahr vollendet. Ich muß es mir an dieser Stelle versagen, selbst nur andeutungsweise von der unermeßlichen Tragweite der Consequenzen zu sprechen, welche aus

[1] Cherubini, Beethoven.

einem rationellen Brahms-Cultus für die musikalische Entwicklung des so hochbegabten Volkes sich ergeben würden. Das hätte den Gegenstand eines „Essay“ zu bilden, zu welchem ich mich in Anbetracht meiner Schwerfälligkeit heute noch nicht herangereift empfinde. Mir geht es nach zwölfjährigem eifrigen Studium des großen Meisters wie dem Maler Cornelius bezüglich der Stadt Rom. Von einem Gaste aus der Heimath interpellirt, wie viel Zeit vonnöthen sei, um die ewige Stadt recht gründlich kennen zu lernen, erwiderte er ärgerlich: „Da müssen Sie einen Anderen fragen als mich, denn ich lebe erst seit fünfundzwanzig Jahren hier.“ Der „Andere“, an den ich hier verweisen möchte, würde sich vielleicht in Herrn Theodor Kirchner finden. Diesen Künstler halte ich zur Zeit für den competentesten, auseinanderzusetzen, welcher „himmelweite Unterschied“ die Schöpfungen eines Brahms von den Arbeiten derjenigen Zeitgenossen trennt, welche die rührende Naivetät besitzen, sich deßhalb seine Collegen zu nennen, weil ihnen einige leidliche Verse gelungen sind in der Classikersprache, „die für sie dichtet und denkt.“

Nachdem ich gestern Abend in dem letzten (sechzehnten) Concerte meiner skandinavischen Tournée zwischen Bach und Beethoven auch „diverse Brahmsiana“ gespielt, besuchte ich in Gesellschaft von Herrn und Frau Hammerich noch einige Localitäten, in denen ich die populären Orchester kennen lernen konnte. In dem weltberühmten Tivoli, dem denkbar reichhaltigsten und zugleich anständigsten Divertissementscomplexe der Welt, hörte ich eine wohldisciplinirte zahlreiche Musikerschaar unter der Leitung des Herrn Balduin Dahl. Das dänische Publikum hat ihm die Tactlosigkeit, bei Gelegenheit des Besuches des Feldmarschalls Grafen Moltke „Heil dir im Siegerkranz“ gespielt zu haben, längst verziehen*; stürmischer Beifall, fast immer mit da capo-Ruf verbunden, lohnte jeder Pièce. Herr Musikdirector Dahl soll beabsichtigen, mit seinem Orchester auch in Deutschland Gastrollen zu geben und

* Die Kopenhagener respectirten natürlich die Anwesenheit des feindlichen Heldengreises. Aber volle drei Wochen lang darauf wurde der tactlose Tactgeber bei seinem Erscheinen mit regelmäßigem Enthusiasmus ausgepfiffen. B.

zwar „auf skandinavische Musik"; ich glaube, er darf einem ungewöhnlichen Erfolge entgegenreisen. Nicht minderes Lob verdient das weit miniaturmäßigere Orchester, welches unter Herrn Georg Lumbye (dem Sohn des berühmten nordischen „Strauß") in dem prachtvollen Café National musicirt. Tadellose Reinheit, electrisirende Präcision und wahrhaft südliche Wärme, in sympathischer Wechselwirkung mit der seitens der Zuhörer entwickelten, machten mich wehmüthig des Contrastes gedenken, den Deutschland, selbst die Musikmetropole Wien, zu dieser Erscheinung bietet, wo die verehrlichen Entréebezahler jetzt durch würdige Taubstummenhaltung das Genügende zur Belebung der Spieler beizutragen meinen.

Ein verständiger Zufall gestattet mir, dem verehrten Nestor der skandinavischen Tondichter, Herrn Professor J. P. Hartmann, der heute seinen 77sten Geburtstag feiert, noch meinen Glückwunsch darzubringen und hiermit meinem vierwöchentlichen Aufenthalte in der mir so heimisch gewordenen nordischen Fremde einen abrundenden Abschluß zu geben. „Sans adieu", sage ich dabei, denn es ist mir plötzlich das Verständniß für jene scheinbare Trivialität aufgegangen, welche ich einmal in dem Album von Anton Rubinsteins hoher Freundin, der Prinzessin Anna von Hessen, aus der Feder des Gefangenen von Sedan gelesen habe:

„C'est un plaisir de faire connaissance, mais à la condition de se revoir."

Hans v. Bülow.

Über ein Jugendwerk Beethoven's.

Drei Variationenwerke für Clavier.

XXIV. Var. über die Ariette »Vieni amore« von Righini.

XII. Var. über ein russisches Tanzlied.

VII. Var. über „Kind, willst du ruhig schlafen" aus Winter's „Opferfest".

[In Bülow's instructiver Ausgabe erschienen Juni 1885 bei Jos. Aibl in München.]

Die Nichtbeachtung und nur hierdurch erklärliche Unterschätzung der ohne besondere Opuszahl erschienenen Claviercompositionen

Beethoven's muß in Verwunderung setzen, wenn man erwägt, daß sie nicht blos zur Kenntniß der Entwicklung seines Genius das interessanteste Material an die Hand geben, sondern überdies dem praktischen Unterricht im Clavierspiel die vielseitig anregendsten Aufgaben darbieten, deren Ersprießlichkeit für Ausbildung von Technik und Vortrag durch anderweitige aus der classischen Clavierlitteratur vor=Beethoven'scher Zeit kaum erreicht, sicher nicht übertroffen werden kann. Allerdings ist „das Bessere der Feind des Guten", und in der Concurrenz, welche die reifsten Kunstwerke eines Meisters seinen noch so viel versprechenden Erstlingsversuchen machen, müssen die letzteren als das schwächere Element unterliegen. Aber man hat Unrecht, dem im Ganzen so hochverdienten Geistesbiographen Beethoven's, A. B. Marx, ohne selbstthätige Untersuchung beizupflichten, wenn er die zahlreichen Jugendproducte in Variationen-Form schlechtweg als Unterhaltungsmusik, als veraltete Modeartikel bezeichnet, sie mit denen Mozart's in eine unverdient ungünstige Parallele stellt und ihnen nur den Rang von Vorstudien zu den Schöpfungen der späteren und letzten Periode einräumt, in denen Beethoven die Variationenform zu einer so idealen Höhe gesteigert hat, daß erst in neuester Zeit einem Brahms beschieden sein konnte, Ebenbürtiges darin zu leisten. Doch bleibt sich der genannte kritische Commentator — anderer zu geschweigen — in seinem Vorurtheil wenigstens treu, indem er seine relative Geringschätzung auch auf die Variationenwerke Op. 34, 35 und die in nicht minder frischem Glanze gebliebenen „32 Variationen" (C moll, ohne Opuszahl) erstreckt, deren Beliebtheit im Clavierzimmer wie im Concertsaal während des seit ihrer Entstehung verflossenen Zeitraums von achtzig Jahren durch keine „Variations sérieuses"[1] oder „Études symphoniques en forme de Variations"[2] ernstlich, d. h. bis zum Verdrängtwerden bedroht worden ist.

Es würde keinen Sinn haben, eine Polemik gegen die kunstrichterliche Herabsetzung der drei letztgenannten „Juwele" der Clavierlitteratur zu eröffnen und vielleicht gar mathematisch beweisen zu wollen, daß dieselben als Kunstwerke, nicht blos als Studien zu

[1] Mendelssohn's Op. 54.

[2] Schumann's Op. 13.

gelten haben. Sie gelten ja bereits thatsächlich dafür. Nicht in eben so hohem, aber doch in annäherndem Grade soll diese Geltung auch für drei Variationen-Werke aus einer früheren Schaffensperiode des Meisters beansprucht werden.

Nächste Veranlassung der zu diesem Zwecke veranstalteten instructiven Ausgabe bot der Umstand, daß dieselben aus der berühmten Clavierschule der Herren Professoren des Stuttgarter Conservatoriums vollständig ausgeschlossen worden sind, was insofern befremdlich erscheinen mag, als vier Hefte Variationen weit unbedeutenderen Werthes aus Beethovens Jugendperiode in dieselbe Eingang gefunden haben, Werke, die sehr wenig Beethoven'sche Eigenthümlichkeit an sich tragen und deßhalb auch für pädagogische Verwendung ebensogut durch Mozart-Haydn sich ersetzen lassen.

In den vorliegenden Heften erscheint die Physiognomie Beethoven's dagegen schon so stark ausgeprägt, daß die allerdings noch immer kenntlichen Züge seiner Vorgänger und unmittelbaren Vorbilder in den Hintergrund treten. Einmal und zunächst namentlich in technischer Hinsicht. Da findet sich auf jeder Seite Neues, noch nicht Dagewesenes; nirgends stockt der Strom der Erfindung an originellen Spielfiguren und Clavier-Klangeffecten. Nach der rein musikalischen Seite hin zeigt die Ausbeute von polyphonen und polymorphen Combinationen sich ebenso reichlich. Es wimmelt, so zu sagen, von allerlei Einfällen. Ob Inspiration oder Reflexion — beide Begriffe sind ja eigentlich gar nicht zu trennen und sollten einhellig zusammengefaßt werden unter den der künstlerischen Meditation, denn ohne Phantasie wird ja Reflexion steril bleiben — an diesen Einfällen wechselnd größern Antheil darthun, bleibt sich hierbei gleich: denn nirgends zeigt sich „Schablone". Und das Vorherrschen der Schablone läßt sich bei den Mozart'schen Arbeiten dieser Gattung — aufrichtig gestanden — nicht ableugnen. Das geben ja selbst die Mozartianer, wie z. B. Jahn, wenn auch nicht proclamativ, zu, wenn er die Mozart'sche Variation als eine „Arabeske" bezeichnet, „die sich an melismatischer Verzierung genügen läßt". Franz Schubert dürfte weit mehr als Fortsetzer der Mozart'schen Methode bezeichnet werden wie Beethoven — selbst in seinen Jugendwerken. Auch Mendelssohn's Bahnen als „Variationist" sind die Mozart'schen

geblieben, wogegen der Beethoven'sche Schaffungsproceß gewissermaßen auf dem bewußt gewordenen Naturprincip unausgesetzter Zerstörung und Wiedergeburt beruht. Daher auch die bewundernswerthe Harmonie von Einheit und Mannigfaltigkeit. Schumann huldigte der letzteren ausschließlich, Schubert und Mendelssohn hielten vorsichtig an der ersteren fest. Erst Brahms war es vorbehalten, in die Beethoven'schen Fußstapfen sicher und siegreich wieder einzutreten.

Aus dieser Abschweifung möge nicht die Behauptung gefolgert werden, daß gegenwärtige Variationenhefte bereits den gewordenen Meister abspiegelten — wohl aber den werdenden. Und gerade dieser gewährt ein so lehrreiches, interessevolles Studium. Spräche man ihnen auch nur den Werth von „theilweise gelungenen“ Experimenten zu, so eröffnen sie dem aufmerksamen Betrachter doch schon die lichtvollsten Einblicke in den Entwicklungsgang seiner Styleigenthümlichkeiten, in die Keime seiner Meisterschaft, in seine Geisteswerkstätte. Das die Themen einem Ballete des Herrn Wranitzky, zwei Opern der Herren Righini und Winter — kurz, dem Theaterrepertoire des letzten Jahrzehnts vorigen Jahrhunderts entnommen sind, schmälert den Werth der Beethoven'schen Arbeiten im Gegensatze zu denen, wo er sich eigene Themen wählt, nicht erheblicher, als daß Schumann ein Thema von Clara Wieck und Brahms eines von Paganini „variirt“ hat, der Dauerbarkeit dieser Variationen Eintrag thun wird. Das Thema hat hierbei nicht viel mehr zu bedeuten, als das Titelblatt eines Buches für den Text; und daß die Tagesangelegenheit den Meister zu der Wahl gerade bestimmt haben mag, stempelt sein Werk noch nicht zur „Gelegenheitsarbeit“ — man müßte denn dieses Wort im Goethe'schen, von ihm auf sich selbst angewendeten Sinne nehmen. Wenn eine Bestellung von außen auch von innen angenommen wird, so behaftet sie die Ausführung noch mit keinem Makel. So manche Compositionen Beethoven's mit Opuszahl tragen ein weit geschäftsmäßigeres, außerkünstlerisches Gepräge, als die gegenwärtigen ohne Opuszahl.

Das erste Heft stammt bereits aus dem Jahre 1790, wo Beethoven als »pianiste-compositeur« ein besonderes Gewicht auf seine instrumentale Virtuosität legte und vermuthlich seinen Ehrgeiz

darein setzte, es hierin seinen Zeitgenossen zuvorzuthun. Für technische Übungszwecke ist dasselbe daher vorzugsweise geeignet. Ob die Ariette »Vieni amore« von Righini (1756—1812) aus einer seiner zahlreichen Opern herrührt, vielleicht gar aus seinem schon 1791 componirten „Don Juan", ist nicht bekannt und zu wissen gleichgültig. Jedenfalls überragt der musikalische Inhalt und Gehalt der Beethoven'schen Variationen das ganze Lebenswerk der verschollenen Celebrität des Themalieferanten. Daß Beethoven darauf auch mit dem reiferen Mannesauge nicht reuig zurückblickte, erhellt aus einer elf Jahre später (1801) von ihm direct veranstalteten neuen Ausgabe desselben.

Das zweite Heft ist wohl als das in künstlerischer Beziehung vollendetste zu betrachten. Wie der Herausgeber sich aus mehrfacher eigener Erfahrung überzeugt hat, ist es für den öffentlichen Vortrag überaus lohnend und würde nur dann für veraltet erklärt werden können, wenn der Spieler „Roccoco-Koketterie" als vermeintliche Würze dabei anbringen wollte. Das Ballet von Wranitzky, das „Waldmädchen", welchem die Tanzweise entnommen ist, wurde am 23. September 1796 zuerst in Wien aufgeführt. Die Melodie, welche mit dem Motive von Glinka's „Kamarinskaja" (Capriccio für Orchester) intimste Familienähnlichkeit zeigt, ist jedenfalls nationalen, d. h. unbekannten Ursprungs. Die Composition der Variationen ist in die Wintersaison 1796—97 zu setzen, da die Veröffentlichung im April 1797 erfolgte.

Die Entstehungszeit des dritten Heftes mag vielleicht die gleiche gewesen sein, da Winter's „Opferfest" ebenfalls 1796 (am 14. Juni) zuerst in Wien zur Aufführung gelangte. Doch erschienen die Variationen erst im December 1799, wodurch der Argwohn beseitigt wird, als wäre damit auf den augenblicklichen Tagesgeschmack der Wiener speculirt worden. In dieser Arbeit wandelt Beethoven am wenigsten seine eigenen Bahnen: schon die Länge des Themas wies mehr auf das Gebiet der „Figuralvariation" hin. Dennoch bietet der Claviersatz, wie auch manches formell Neue im Finale, des Interessanten genug, um das Studium, auch abgesehen von der technischen Nützlichkeit, zu empfehlen.

Hans von Bülow.

Das Enharmonium des Herrn Doctor Shohé Tanaka.

[Hamburgische Musik-Zeitung. Jahrgang III, Nr. 18.]

Hamburg, Weihnachten 1889.

Berufeneren Männern, Vertretern der Naturforschung, etwa dem erlauchten Helmholtz, würde es in erster Linie obliegen, die imponirend sinnreiche — allen früheren Experimenten durch organische Vervollkommnung und mechanische Vereinfachung überlegene — Erfindung eines Transpositions- und Modulations-Tasteninstrumentes nach Art des Harmonium (welchem ich mir hiermit gestatte den wenigst mißverständlichen Namen Enharmonium beizulegen) in mathematischer und physikalischer Beziehung zu prüfen und zu begutachten. In solchem Areopage mitzureden, verbietet mir mein Laienbewußtsein. Hiergegen erachte ich mich als älterer, nicht ganz erfahrungsarmer, ausübender Tonkünstler, befugt und berechtigt, ein Votum über den praktischen Werth und Nutzen dieser Erfindung an meine Zunftgenossen wie überhaupt an alle ernsten Kunstfreunde zu richten.

Wie hoch ich diesen Werth anschlage, erhellt wohl am unzweideutigsten aus meinem an den (mit dem Erfinder verbündeten) trefflichen Instrumentfabrikanten Herrn Kewitsch in Berlin gerichteten Ersuchen, mir, sobald es nur möglich, ein solches Enharmonium für meinen persönlichen Hausgebrauch herzustellen. Ich wünsche nämlich dringend, mich auf die noch übrigen wenigen Jahre meiner Kunstausübung vor immerhin möglichen Rückfällen in überwundene Verirrungen zu schützen, wie sie — durch ein wohltemperirtes* Clavier einerseits, und eine zuweilen übeltemperirte Phantasie, in Verbindung mit meinem chronischen Abscheu vor einem mehr oder minder academischen Musikphilisterthum, unter Mitwirkung polemischer Anlage — mein früheres Tichten und Trachten häufig benachtheiligt haben.

Um rein musiciren zu können, ist es nöthig, in Tönen rein zu denken, auf Grundlage reinen Empfindens, also reinen Hörens. Der »sensus« hat dem »intellectus« voranzugehen.

* Nicht das Joh. Seb. Bach'sche ist gemeint. B.

Nun ist es eben die freilich praktisch unerläßliche, conventionelle Clavierlüge, welche das syntonische Komma 81:80 ignorirt, ja ignoriren muß, aus der beinahe alle Gehörcorruption hergeleitet werden darf; die Gehörcorruption der meisten Clavierspieler, also der meisten Musiker überhaupt, speciell Derjenigen, die sich durch den Clavierklang zum eingebildeten sogenannten Componiren berauschen und verführen lassen. Diese Clavierlüge darf auch als die Nährmutter all' der unzähligen homo- wie polykakophonen Ungeheuerlichkeiten betrachtet werden, welche bei sogar receptiver Unreife ein mißverstandener Wagner oder Berlioz in deutschen, französischen, am schlimmsten in russischen* Köpfen ausgebrütet hat, und leider bei uns zu Haus, wenn auch in, Gottlob, sichtlicher Abnahme, immer noch bisweilen ausbrütet.

„So schön wie Mozart können wir heute nicht mehr schreiben; was wir jedoch können, das ist: uns bemühen ebenso rein zu schreiben, als Er schrieb." Diese goldenen Worte unseres größten zeitgenössischen Meisters, Johannes Brahms, würdig auf der Musikanten-Eingangspforte zum nahen neuen Jahrhunderte zu prangen, sie werden bei den weniger blinden und tauben Mitgliedern des grassirenden Streberthums in der Musik (unheilvoller sicher als das quiescirte Gespenst des „Judenthums in der Musik") vielleicht leichter Beherzigung durch Überzeugung erlangen, wenn ihnen Tanaka's Enharmonium das auf die Naturgesetze gegründete Evangelium von der Reinheit der Tonkunst »ad rem« und »ad hominem« predigen wird.

So heiße ich denn den genialen Asiaten hochwillkommen, der sich rühmen darf, in den Fußstapfen des erhabenen, vor zwei Jahrtausenden und etlichen Jahrhunderten verstorbenen Religionsreformators, Moralphilosophen und Lehrers seines Volkes zu wandeln. Wir Europäer dürfen die Wohlthat eines würdigen Sohnes aus dem civilisirtesten Lande des Welttheiles, der die Wiege der Menschheit heißt, ohne Sträuben oder Undank entgegennehmen. Der heilige

* Man hüte sich wohl, die böhmische Musik mit der russischen in einen — Papierkorb zu werfen. Nirgends markirt sich der Unterschied zwischen Orient und Occident vielleicht so sinnig, als innerhalb des Slaventhums. B.

Confucius werde durch ihn uns mittelbar zum Mithelfer aus unheiliger Contorsion, Convulsion und Confu—sion! Amen!

Dr. Hans von Bülow.

Publikum und Kritik.[1]

[Hamburgische Musik-Zeitung. III. Jahrgang, Nr. 22.]

Königsberg i/Pr., 19. Jan. 1890.

Das Publikum ist weit mehr, als das zufällige Hörerconglomerat sich dessen bewußt ist, mitthätiger Factor im Musikleben jeder Culturstadt. Dem norddeutschen Publikum, maßgebender durch die ernste Gründlichkeit in seinem receptiven Vermögen, fehlt es bekanntlich an — Spontaneïtät; es fühlt sich abhängiger von den professionirten Richtern in der Presse, als das süddeutsche. Hier und da — aber leider zu selten — emancipirt es sich einmal, und mit großem éclat sogar, wenn's die übermüthigen Kritiker gar zu bunt treiben. Ich brauche nicht daran zu erinnern, wie häufige Siege — bei jedem seiner neuen Werke wiederholte sich der Antagonismus — Richard Wagner durch das Publikum über die Kritik erfochten hat. Aber an den Fall Bizet möchte ich mahnen, als an den jüngsten, bemerkenswerthesten. Mit welcher wahnsinnigen Wuth bekämpfte bei den ersten Aufführungen des dramatischen Meisterwerkes „Carmen" — in dessen hoher Werthschätzung ein Johannes Brahms und ein Richard Wagner ebenso gleichmäßig übereinstimmten wie in der Freude an Johann Strauß' Walzern — die große Mehrheit der Musikreferenten diese wahrhafte, schöne Bereicherung unserer dramatischen Genüsse. Die gesunde Empfänglichkeit des Publikums zwang die Herren in unglaublich kurzer Zeit sich „rückwärts zu concentriren" und sich vom Leithammel zum Heerdenschaf zu wandeln. Ähnlich, im Großen — war es das zuschlagende Volk von Paris, nicht der schwatzende Nationalconvent, welches im Jahre 1793 die Vertheidigung des Landes und der Errungenschaften von 1789 durch seine allerdings mehr schneidige als schmeidige Pression durchzusetzen wußte.

[1] Bruchstück aus einem „Armes Publikum!" betitelten Aufsatz.

Solcherlei Emancipationsfälle lassen sich nun wohl aus dem Theater, dagegen kaum aus dem Concertsaale citiren. Das liegt wiederum auf der Hand. Der Unterschied zwischen Theater (Oper) und Concertsaal (Symphonie) ist ja beinahe ein gleicher wie zwischen Forum und Salon. Die Heterogenität der Musikgattungen, der durch dieselbe hervorgerufenen Sensationen und Emotionen der an ihrer Vorführung theilnehmenden Gesellschaftsclassen bringt es mit sich, daß im Concertsaale die Volkesstimme nicht mit der Unmittelbarkeit der Gottesstimme sich manifestiren kann. »La musique, c'est la fête de la mémoire« hat ein geistreicher Franzose vor vielen Jahren gesagt. Unbestreitbar triftig ist dieser Ausspruch namentlich bei aller absoluten Musik, bei der Musik par excellence, bei der reinen Instrumentalmusik. Die erste Aufführung eines Werkes dieser Gattung, das wirklich neuen Inhalt bringt, sei die traditionelle Form* auch noch so „eifersüchtig" gewahrt, kann dem unvorbereiteten, also Überraschungen ausgesetzten Zuhörer, niemals schon einen Vollgenuß bringen, sondern erst — bei Wiederholungen — in Aussicht stellen und dieses Versprechen dem Laien nur dann vollkommen erfüllen, wenn er durch den Fachmann zur Erneuerung der Bekanntschaft angeregt wird. Letzterer dürfte bei öffentlicher Beurtheilung niemals ein erster Hörer sein; das ihm vom Recensionenleser gewährte Vertrauen muß auf eine Superiorität gegründet sein, die nicht nur in einer (immer ungern zugestandenen) rascheren Fassungskraft, vielmehr in besserem Wissen vom Gegenstande selbst, also in intimerer Vertrautheit mit demselben zu bestehen hat. Dieses Verlangen muß bei Concertkritiken noch weit kategorischer gestellt werden als bei Opernkritiken. Um wieviel seltener wird ja eine Symphonie wiederholt als ein Bühnen-Musikwerk! Gerade in umgekehrtem Verhältnisse zu ihrer Eingänglichkeit.

Wie nun der Zeitungsleser allmählich dahin gelangt, bezüglich

* Höchst belehrend war mir einmal der von Meister Brahms in einem Gespräche schlagend geführte Nachweis, daß Beethoven nirgends so spartanisch strenge sich an die musikalischen Formengesetze gebunden habe, als gerade in seinen phantasievollsten, originellsten letzten Sonaten und Quartetten. B.

seiner politischen Meinungen der treue Adept des Blattes zu werden, auf das er abonnirt ist, „mit dem er frühstückt" — (die süße Gewohnheit wird ihn so lange an einem Scheidungsentschlusse hindern, als eine etwa eingeschlichene Disharmonie irgend erträglich bleibt) — so pflegt er auch die Ansichten der Recensenten über Kunst, Litteratur, Theater, Musik „seines" Blattes zu adoptiren und gegen Dritte sogar als eine Art Besitzthum zu vertheidigen. Findet er sich bewogen, sein „Organ" gegen ein anderes zu vertauschen, wie das ja auch bezüglich des Anwalts, des Arztes, des Seelsorgers geschieht, so wechselt er damit nur den Tyrannen, nicht die Tyrannei: denn Tyrannei ist jedes Besitzthum, von dem Einer besessen ist.

„Am besten ist's, wenn Ihr nur Einen hört
Und auf des Meisters Worte schwört."

Am behaglichsten sicher für den „ästhetischen" Gemüthsfrieden. Freilich wird dann jeder Keim von Selbständigkeit, von eigener Urtheilsbildsamkeit erstickt. Letztere wird eben nur gefördert durch prüfendes Vergleichen der widersprechenden Urtheile Anderer. Das ist aber eine zeitraubende Unbequemlichkeit, zu der sich die große Mehrheit nicht verstehen mag, auch nicht kann. — — — — —

Die Zumuthungen, welche die Filzigkeit der Redactionen an die Leistungsfähigkeit ihrer „Beamten" stellt, zeugen ebenso sehr von ihrer Geringschätzung des kritischen Amtes, wie von der seines Gegenstandes. Ein Recensent, der an einem und demselben Abend drei bis vier Kunstproductionen fragmentarisch anhören und über jede — womöglich noch vor Mitternacht — „Copie" liefern soll, ist schlimmer daran als ein Tramwayconducteur. Far molto, far presto ist unvereinbar mit far bene. Die Redactionen machen keinen Unterschied zwischen Reporter und Kunstkritiker. Letzterer bedarf Zeit, Sammlung, Überlegung. Hierfür würde sich am besten das Pariser und Wiener System: das der Lundisten[1] empfehlen. Ein Musikfeuilleton in der Woche reicht vollkommen hin, alle bedeutenden Vorkommnisse mit der jedem einzelnen gebührenden Gründlichkeit zu würdigen. »De minimis non curat praetor.« Ein wahrer

[1] Bülow bezieht sich auf die Sitte französischer Blätter, ihre Kunstberichte am Montag Abend zu geben.

Segen würde es sein, wenn die unzähligen unreifen Productionen, die „Bettel"concerte gar keine Besprechung überhaupt mehr erführen. Dann würde die Clavier-, Violin- und Gesang-Influenza auf ein dringend wünschenswerthes Minimum reducirt werden. Allenfalls könnte, wenn, was ja manchmal vorkommt, die Redaction irgend eine hübsche junge Kunstnovize begünstigt, ein ordinärer oder extraordinärer Reporter zur Constatirung eines äußeren Erfolges: „Saal besucht, Beifall steigend, No. 10 des Programms da capo" commandirt werden. Aber Musiker von Fach dürften nicht mehr zu Dienstmannsleistungen degradirt werden, bei der sie jedes Restchen eines „besseren Ichs" verlieren müssen und auch verlieren. — — — — —

Hans von Bülow.

Rede

gehalten bei Gelegenheit des 50sten der von Bülow geleiteten Philharmonischen Concerte in Berlin

am 28. März 1892.[1]

Wenn die verehrten Damen und Herren mir gestatten wollen, heute zum letzten Mal von dem Artikel 27 der Verfassung Gebrauch zu machen, so werde ich die Ehre haben, dies zu thun. Ich werde kurz sein, hoffentlich auch kurzweilig, und werde über Beethoven zu Ihnen sprechen.

Es ist jetzt beinahe ein halbes Jahrhundert her, daß dem unsterblichen Tondichter ein Monument in Deutschland errichtet wurde, in seiner Vaterstadt Bonn. Nicht die Kraft des damals unmündigen Volkes brachte dieses Denkmal zu Stande, — die Großmuth, die Hochherzigkeit eines ungarischen Musikanten Namens Franz Liszt stiftete es. Seitdem ist Deutschland reichbesäet mit Denkmälern eines seiner größten Söhne.

Der Bildhauer Hähnel, der Schöpfer jenes ersten Denkmals, war ein großer Beethoven-Enthusiast. Er war beinahe so sehr Enthusiast für Beethoven, wie heute, Gottlob, alle bildenden Künstler

[1] Mit diesem Concert hat Bülow seine regelmäßige Dirigententhätigkeit in Berlin beendet; er ist nachher nur noch wenige Male öffentlich aufgetreten.

Berlins es sind. Der Bildhauer Hähnel hatte einen ganz interessanten Vergleich zwischen Beethovens Symphonien und den neun Musen des Olymps herausgefunden; sehr scharfsinnig und treffend führte er ihn im Einzelnen durch. Die Muse der ersten Symphonie (C dur) war Thalia; die der fünften (C moll) war Melpomene; die siebente Symphonie war Klio; die achte Symphonie war Terpsichore; die neunte war Urania. Aber die höchste von allen, die Chorführerin der Musen, Kalliope, war die Muse der heroischen Symphonie, die wir jetzt die Ehre gehabt haben, Ihnen vorzuführen.

Man kann auch noch einen anderen Vergleich mit den neun Symphonien anstellen. Ich sage: in den neun Symphonien hat uns Beethoven seine Biographie gegeben, nicht die Geschichte seiner irdischen Privatmisère, aber die Geschichte seiner Ideale. Wir sehen wie sich aus diesen neun Symphonien diese neun Scenen und drei Acte eines Dramas aufbauen. Der erste Act gipfelt in der heroischen Symphonie; ihr Ideal: der Held. Der zweite Act gipfelt in der Pastoralsymphonie: die Natur. Der dritte gipfelt in der neunten Symphonie: die Menschheit. Sehen wir uns diese Ideale einmal näher an, und nehmen wir das zweite zuerst: die Natur, so ist die ja kein Ideal, sondern, Gottlob, eine Realität, die wir recht bald genießen werden, schon im Gegensatz zu den Großstadt-Miasmen. Die Menschheit ist ein eigen Ding; es haben sich Viele den Kopf darüber zerbrochen und zwar unnützerweise. Die Menschheit ist doch eigentlich ein Abstractum, ein Phantom, und schließlich ist die Menschheit ein pantheistischer Popanz geworden, den uns ein deutscher Philisoph, leider von der Mitwelt nicht gekannt, von der Nachwelt vergessen, zertrümmert hat: dieser Philosoph war Max Stirner, gestorben 1856.

Ja, was ist denn diese Menschheit eigentlich? Woraus besteht sie denn schließlich anders als aus Kunz und Hinz, Peter und Paul, aus Gevatter Schneider und Gevatter Böttcher und Gevatter Michel? Also mit der Menschheit ist es ein schöner Traum, oder eigentlich ein wüster Traum, der seine bösen Früchte getragen. Er hat z. B. manche Worte des Wahns hervorgerufen, darunter die drei Worte des Wahns: liberté, égalité, fraternité, — einen bösen Irrthum, denn mit dieser Devise ist nichts ausgerichtet worden

wie wir sehen, höchstens das Gegentheil; sie sind carikirt und parodirt, aber niemals realisirt worden. Da könnte ich Ihnen eine andere Realität nennen, die idealisirt worden ist, so wenig süß und einschmeichelnd sie klingt, so nüchtern und prosaisch sie ist. Das ist gegenüber der Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit die positive Devise: Infanterie, Cavallerie und Artillerie! Ja, meine Herren, im Ernst: diese drei Worte sind nicht Worte des Glaubens, sondern der Gewißheit; sie sind die Saiten auf der Violine, auf der der Held der Weltgeschichte uns etwas vorgondelt. Anders ist es nicht, und Gott sei Dank haben die Landesgenossen von Beethoven einen sehr schönen Stradivarius, wie man keinen echteren finden kann für ihren Helden, den sie brauchen.

Ja, der Held war die Quintessenz der Welt für Beethoven. Was in seiner Seele schlummerte, können wir nur ahnen, nicht wissen. Vielleicht schlummerte in ihm das Bild des großen amerikanischen Bürgers Washington. Aber er wollte einen Helden seiner Zeit, einen Helden Europas. Da fielen seine Blicke auf den großen Stern Bonapartes. Merkwürdig, sonst pflegen die Tondichter ihre Werke erst zu componiren und dann zu dediciren. Beethoven dedicirte sein Werk, bevor er es componirte. Aber es kam ganz anders. Als er es componirt hatte, begab sich der Consul Bonaparte in schlechte Gesellschaft, an der er hernach zu Grunde ging, auf den Maskenball, auf dem er die Maske Napoleons des Ersten, eines wahnsinnigen Cäsaren, annahm. Voll Wuth, voll heiliger Entrüstung zerriß Beethoven seine Dedication und setzte mit schneidender Ironie an die Stelle dieses großen Namens den eines einfachen, biederen Aristokraten, des Fürsten Lobkowitz. Das war doch eine schreiende Dissonanz gegen das ganze Werk. Das haben wir Musikanten schon längst herausgefühlt und uns über diese peinliche Dissonanz geärgert.

Nun, wie Sie wissen, wir Musikanten sind ein vermessenes, verwegenes Volk, und Berlioz hat uns vielleicht in der Harold-Symphonie ein klein wenig charakterisirt. Wir haben jetzt auch diese neue Dedication abgerissen, und wir brauchen nicht lange zu suchen, wen wir auf das Titelblatt der heroischen Symphonie zu setzen haben. Wir brauchen nur zu gedenken, daß in wenigen Tagen,

im Laufe dieser Woche, ein hoher Festtag für die ganze deutsche Nation bevorsteht. Im Laufe dieser Woche kommt ein Tag, höher als der Sedantag, der immer nur geeignet ist, nachbarlichen Haß wieder zu provociren. Wir Musikanten mit Herz und Hirn, mit Hand und Mund, wir weihen und widmen heute die heroische Symphonie von Beethoven dem größten Geisteshelden, der seit Beethoven das Licht der Welt erblickt hat. Wir widmen sie dem Bruder Beethoven's, dem Beethoven der deutschen Politik, dem Fürsten Bismarck! Fürst Bismarck — hoch!

Aphorismen.

Die Vorworte und Anmerkungen zu Bülow's Ausgaben classischer Clavierwerke hängen so eng mit dem Notentext, für den sie verfaßt wurden, zusammen, daß von ihrer auch nur relativ vollständigen Wiedergabe hier abgesehen werden mußte. Um jedoch nicht völlig zu übergehen, was wie die Blüthe seines pädagogisch-schöpferischen Gesammtwirkens erscheint, folgt[1] eine Auslese einzelner von dem Text jener Ausgaben losgelöster Gedanken und Rathschläge.

Die mit * bezeichneten sind dem Buch Theodor Pfeiffer's: „Studien bei Hans von Bülow" (Luckhardt, Berlin 1894) entnommen und gelten als authentisch beglaubigte Äußerungen.

[Chrom. Phantasie von J. S. Bach.]

Ein blos „reinlicher", blos correcter Vortrag hieße nur soviel wie ein tödtendes Buchstabiren. Er gehört unter die Rudimente. Deutliche Aussprache ist noch kein verständiges Declamiren, sinnvolle Declamation ist noch nicht empfindungs- und somit eindruckssichere Beredtsamkeit. Eine „Kunst des Vortrags" wird aber, zumal in der Tonsprache, erst durch das Zusammenwirken dieser drei Factoren begründet, von denen jeder höhere den niederen bedingt.

[IV. Etüde von Chopin.]

Erst nach erlangter mechanischer Sicherheit („Treffen" der Noten im verlangten Zeitmaße) hat das „sogenannte" Vortragsstudium zu beginnen, nämlich die Wiedergabe der vorgeschriebenen dynamischen Schattirungen, speciell der „crescendos" und „diminuendos". Nur in seltenen Fällen kann das letztere mit dem ersteren gleich verbunden werden.

[1] Mit freundlicher Bewilligung der Verlagsfirmen: Jos. Aibl (München), Bote u. Bock (Berlin), J. G. Cotta (Stuttgart), Peters (Leipzig).

[Beethoven's Sonate Op. 54.]

Wie jede Wahrheit nur dann erst zu gesicherter Geltung kommen kann, nachdem die mit ihr dissonirenden entgegengesetzten Irrthümer sich im Wechselkampfe aufgerieben, so ist für Erlernung gewisser mechanischer Fertigkeiten das Mittel anzuempfehlen, zuvörderst, aber wohlgemerkt mit gleichem Eifer, alle Möglichkeiten zu erschöpfen, „wie man eine Sache falsch machen kann". Ein Spieler, der nicht polyrhythmisch genug ist, um vier Noten in der rechten Hand zu dreien in der linken unabhängig von einander zu spielen, übe sich abwechselnd so lange, bis er unwillkürlich das übrig gebliebene „Richtige" trifft.

---

* Es giebt grammatische und rhetorische Accente; der erstere bezeichnet das Metrum, der letztere den Beginn der Phrase. Im Anfang war der Rhythmus; man kann im Tact spielen und doch nicht rhythmisch, aber nie umgekehrt.

[Beethoven's Sonate Op. 57.]

Ohne einen scharfen Einblick in die thematische Arbeit des Meisters, ohne eine gründliche Erkenntniß des Processes des Entstehens und Vergehens der einzelnen Motive, ist ein verständnißvoller und verständlicher Vortrag seiner Werke nicht möglich.

[Var. V von Beethoven's Sonate Op. 109.]

Eines der besten Hülfsmittel zum Hervorheben der wesentlichen Hauptstimmen bei der Ausführung von polyphonen Stücken auf dem Clavier ist die systematische Verwendung der verschiedenen Anschlagsgattungen: des Staccato, Legato und, als zwischen beiden in der Mitte stehend, des Non-Legato. Namentlich befördert der Staccato-Vortrag von Begleitungsfiguren die Durchsichtigkeit der getrageneren Stimmen, ohne daß der Spieler nöthig hätte, für letztere größere Kraftanstrengungen zu machen.

[Beethoven's Sonate Op. 53.]

Decrescendo heißt forte, crescendo heißt piano. Diese, populärer nicht zu formulirende Regel habe der Spieler stets vor Augen.

Einer der häufigsten und unerträglichsten Vortragsschlendriane besteht darin, die Bezeichnung für ein dynamisches Werden mit den Bezeichnungen für einen dynamischen Zustand zu verwechseln, und mit bequemer Anticipation des Kommenden beim Eintritte eines „crescendo“ zu pauken, eines „diminuendo“ zu säuseln.

[7 Variationen (Opferfest) von Beethoven.]

Sehr häufig übernimmt diminuendo die Funktion des rallentando und umgekehrt, während deren gleichzeitige Anwendung häufig triviale Sentimentalität und Langeweile hervorbringt.

[Beethoven's Sonate Op. 81a III. Satz.]

Anmuth ist nicht vereinbar mit Hast.

---

* Wer nicht singen kann (mit schöner oder unschöner Stimme), sollte nicht Clavier spielen.

[Mendelssohn's Rondo capriccioso.]

Was heißt eigentlich „Espressivo“? Mit Ausdruck, mit Gefühl. Was ist aber auszudrücken, fühlbar zu machen? Das charakteristische Verhalten der fallenden oder steigenden Intervalle zu einander, ihr freundliches oder feindliches Einvernehmen. Hierzu dienen zunächst und vornehmlich die dynamischen Schattirungen. Ist der Spieler im Unklaren über den davon zu machenden Gebrauch, so singe er sich die bezügliche Stelle mehrmals recht eindringlich und merke auf, wo er die Stimme hebt und wieder sinken läßt. Im vorliegenden Falle ist das natürliche „Espressivo“: die Töne, wenn sie steigen, anschwellen, wenn sie fallen, abschwellen zu lassen. Sehr häufig kann dieses natürliche Verfahren ein geschmackloses, also unkünstlerisches werden; sehr häufig muß gerade das Gegentheil geschehen, namentlich beim Vortrage Beethoven'scher und Wagner'scher Musik.

---

* Es gibt kein leichtes Stück, es ist Alles schwer.

[18 ausgewählte Clavierstücke von D. Scarlatti.]

Der Gattungsbegriff „Sonate", d. h. Klangstück — zum Unterschiede von „Cantate", Sangstück — hat, wie jeder allzuweit gefaßte Gemeinbegriff, einen Beigeschmack physiognomieloser Langweiligkeit, von der sich das Publikum im Allgemeinen leicht abstoßen läßt, während durch eine unschädliche Äußerlichkeit, wie die bestimmterer Erkennungszeichen durch besondere Titel, dem Interesse Vorschub geleistet werden kann.

[Rondo in Esdur von J. Field.]

Dauernd populär in seiner Eigenschaft als Progone Chopin's in seinen Nocturnes, ist Field auch berechtigt, unter den liebenswürdigeren Epigonen der Rondo-Composition einen Vorderplatz einzunehmen. Diejenigen, welche die Grazie seiner träumerischen Schwermuth in den Nocturnes liebgewonnen haben, werden vielleicht auch der, verwandte Züge aufweisenden, distinguirten Naivetät seiner Heiterkeit in den Rondos nicht abhold sein; werden es nicht verschmähen, die „Nachtigall" als „Lerche" kennen zu lernen.

[XXIII. Etüde von Chopin.]

Man muß Chopin das große Verdienst vindiciren, in seinen Werken die Grenzen von Clavier- und Orchestermusik festgestellt zu haben, welche durch andere Romantiker, namentlich Robert Schumann, zum verderblichsten Nachtheile beider Gebiete verwischt worden sind.

[Beethoven's Sonate Op. 26.]

Bei sogenannten Bravourvariationen zur Darlegung einer applausbedürftigen Virtuosität ist eine Absonderung des Themas von den Variationen und dieser von einander gerechtfertigt; die von Beethoven recht eigentlich geschaffene Kunstform der Variationen verträgt solch erkältendes Absetzen nicht.

[Beethoven's 12 Variat. über ein russ. Tanzlied.]

So wünschenswerth es erscheint, bei classischen Variationenwerken keine Abschnitte zu markiren, sondern einen möglichst ununterbrochenen Fluß walten zu lassen, so ist von dieser Regel doch eine Ausnahme zu machen, wenn Zeitmaß oder Tonart gewechselt werden.

[VII. der 24 Variationen (Vieni amore) von Beethoven.]

So nothwendig es auch ist, alle Imitationen deutlich zu veranschaulichen, so darf der Spieler doch nicht in die Manier eines wichtigthuenden Docirens dabei gerathen.

[XIX. der 24 Variationen (Vieni amore) von Beethoven.]

Darlegung von Virtuosität ist nicht blos Berechtigung, sondern recht eigentlich Verpflichtung des Spielers; wie denn überhaupt Beethoven in seinen Clavierwerken immer an den Virtuosen appellirt und, was sich aus allen seinen Variationen (vgl. die 32. in Cmoll und die 15. Esdur Op. 35) erweist, demselben zur technischen Ausbildung auch reichlichstes Material darbietet.

---

* Gedächtniß ist keine besondere Gabe; es läßt sich bilden und ungeheuer steigern; man muß sich gewisse musikalische Bilder einprägen und darf sich nicht durch jeden beliebigen andern Eindruck zerstreuen lassen.

[Vorwort zu den Etüden von Cramer.]

Das Bach-Spiel erheischt Vorstudien, die nur in anderweitigen Compositionen dieses Meisters selbst — vielleicht mit Vorausnahme Händel'scher Stücke — gesucht werden müssen. Wie es einst zu Florenz und auf anderen italienischen Universitäten eine Dante-Facultät gab (Bocaccio war der erste Inhaber dieses Lehrstuhls), deren Mitglieder ihre philologische Thätigkeit lediglich auf die Räthsel dieser gewaltigen Sphinx beschränkten, so dürfte an musikalischen Hochschulen eine ähnliche Specialisirung des Studiums

des nur mit einem Dante vergleichbaren deutschen Ton-Riesengeistes Bach am Platze sein. Bach's Clavierwerke vollendet schön zu spielen, ist eine Aufgabe, die — abgesehen von den nöthigen Hirnbedingungen — nur denjenigen Pianisten zugemuthet werden kann, welche vollkommene Herrschaft über das Material erreicht haben und auch z. B. Beethovens letzte Claviersonaten nicht mehr „gebrochen stammeln".

---

* Bach ist der Tripel-Extract der Musik. Wenn alle Meisterwerke der Musik verloren gingen und das wohltemperirte Clavier bliebe uns erhalten, so könnte man daraus die ganze Litteratur wieder neu construiren. Das wohltemperirte Clavier ist das alte Testament, die Beethoven'schen Sonaten das neue, an beide müssen wir glauben.

---

* Bach ist eigentlich der richtige Zukunftsmusiker, weil er immer noch bewundert werden wird, wenn viele Andere in der Erinnerung längst vermodert sind.

---

* Man muß ja nicht glauben, die monotone, langweilige Correctheit beim Vortrag Bach'scher Stücke hieße classisch. Bach, wie alle anderen Meister, muß man zuerst richtig spielen, dann schön, dann interessant.

---

* Bei Bach müssen wir immer denken, daß, wenn er Clavierwerke componirte, die Orgel seine Phantasie beherrschte; bei Beethoven war es das Orchester, und bei Brahms sind es beide.

[Chromat. Phantasie von J. S. Bach.]

Wer nicht zwischen den Zeilen zu lesen vermag, wer nicht über ein gewisses Quantum receptiver Genialität verfügt, wer selbst keine Phantasie hinzubringt, bleibe in respectvoller Entfernung von der „chromatischen Phantasie" Bach's abseits stehen.

[Sonaten von C. P. E. Bach.]

Am glänzendsten zeigt sich die Bedeutung Ph. Emanuel Bach's in den Adagios, deren Empfindungstiefe, Zierlichkeit und Geschmackfeinheit diejenigen seiner berühmteren Nachfolger häufig übertrifft.

[18 ausgewählte Clavierstücke von D. Scarlatti.]

Domenico Scarlatti war kein Epigone sondern ein Progone. Haben wir C. Ph. Em. Bach als Vorläufer Haydn's und Mozart's zu betrachten, so sehen wir Scarlatti sogar noch weiter hinaufweisen; es pulsirt bereits in ihm eine der Hauptadern des Beethoven'schen Geistes: Humor und Ironie treten bei Scarlatti zum ersten Male in die tonliche Erscheinung.

[Phantasie Nr. 3 von Mozart.]

Es gibt im musikalischen Vortrag eine Art berechtigter „Koketterie" (Gefallsucht), die gerade bei Mozart »cum grano salis« angewendet werden kann, ja muß, sollen die vielen liebenswürdigen Feinheiten, welche in seiner Melodik gerade dort liegen, wo eine steife germanische Auffassung nur zopfige Trivialität zu Tage fördern würde, zur Geltung kommen.

[Beethoven's Sonate Op. 13.]

Es ist unseres Wissens noch nicht bemerkt worden, eine wie auffällige Verwandtschaft, selbst bezüglich der äußeren melodischen Structur, das Thema des Adagios von Beethoven's »Sonate pathétique« mit dem eines der erhabensten Adagios größter Dimension aus der letzten Periode des Meisters aufweist, nämlich dem fast ein Vierteljahrhundert später gedichteten der neunten Symphonie. Beide erheischen eine gleich weihevolle Stimmung des Vortrags.

[Op. 90 von Schubert.]

Das „Wienerische Element" in Schubert ist ein südlich-sinnliches, und Empfindelei ist eine norddeutsche Krankheit.

[»Aria con variazioni« von Händel.]

Das Geheimniß des Reizes und der Wirkung des Vortrags auch der classischen Musikwerke älterer Zeit beruht schließlich immer auf dem nachschöpferischen „Eigenen“, welches die Individualität des Ausführenden allein zu geben vermag.

Namen- und Sachregister.

A.

B.

C.

D.

E.

F.

G.

H.

J.

K.

M.

N.

O.

P.

R.

T.

U.

V.

W.

Z.

Verzeichniß

der in diesem Bande nicht mitgetheilten Artikel.

B.	Der Mulatte, kom. Oper in 3 Acten. Musik von Balfe. (Opernhaus.)	„Abend-Post". Aufgeführt 25. Januar 1850.
B.	Fidelio, Oper in 2 Acten von Beethoven.	„Abend-Post". Aufgeführt 26. Februar 1850.
B.	Concert der Pianistin Maria Wieck im Saale der Singacademie.	„Abend-Post". Fand statt 28. Februar 1850.
B.	Don Giovanni, Oper von Mozart. (Königstädt. Theater.)	„Abend-Post". Aufgeführt 4. März 1850.
	Dritte Symphonie-Soirée der Kgl. Capelle im Saale der Singacademie.	„Abend-Post". Fand statt 6. März 1850.
	„Das Kunstwerk der Zukunft" von Richard Wagner.	„Abend-Post" Nr. 120, 28. Mai 1850; Nr. 121, 29. Mai 1850; Nr. 124, 1. Juni 1850.
B.	Die Liebig'schen Symphonie-Concerte.	„Abend-Post" [1850].
B.	Rede über die Geschichte der englischen Revolution von Guizot.	„Abend-Post" [1850].
B.	Das Concert am Stephanstage. [Compositionen von Carl Greith.]	„St. Galler Tageblatt". Jahrgang 1850, Nr. 305.
	Theater. [„Die Valentine", Drama von G. Freytag.]	„St. Galler Tageblatt" Nr. 47, 25. Febr. 1851.

Bw.	Endabfertigung des musikalischen Grenzboten.	„N. Z. f. M.", Bd. 36 Nr. 2, 9. Januar 1852.
	Aus Weimar. (10. Febr. 1852.)	„N. Z. f. M.", Bd. 36 Nr. 8, 20. Febr. 1852.
	Kammer- u. Hausmusik für Pianoforte. Ferdinand Hiller Op. 52. — Carl Eschmann Op. 8. — Carl Wettig Op. 7.	„N. Z. f. M.", Bd. 36 Nr. 9, 27. Febr. 1852.
Bw.	Kammer- u. Hausmusik für Pianoforte. Kraushaar Op. 5. — Kalliwoda Op. 2.	„N. Z. f. M.", Bd. 36 Nr. 10, 5. März 1852.
Bw.	Kammer- u. Hausmusik für Pianoforte. Wilh. Steifensand Op. 7.	„N. Z. f. M.", Bd. 36 Nr. 20, 14. Mai 1852.
Bw.	Kammer- u. Hausmusik für Pianoforte. Eduard Röckel Op. 15, 16, 19.	„N. Z. f. M.", Bd. 36 Nr. 22, 28. Mai 1852.
	Theater. [Vergl. S. 18 dieses Bandes.]	„Weimar. Ztg.", 5. Juni 1852.
v. B.	Das Musikfest in Ballenstedt unter Leitung Dr. Franz Liszt's.	„Rheinische Musikzeitung" Nr. 107 (III. Jahrg. Nr. 3), 17. Juli 1852.
†††	Ernani, lyrische Oper in 4 Acten von Verdi.	„Deutschland" (Weimar) Nr. 222, 18. Sept. 1852.
†††	Das Räuschchen, Lustspiel in 4 Acten von Bretzner.	„Deutschland" (Weimar) Nr. 224, 21. Sept. 1852.
†††	„Ein Glas Wasser", Lustspiel in 5 Acten von Scribe.	„Deutschland" (Weimar) Nr. 230, 28. Sept. 1852.
Peltast.	Ein Schwager. Familienskizze aus der neuesten Musikgeschichte, geträumt von einem „notorischen Anhänger Richard Wagners".	„N. Z. f. M.", Bd. 39 Nr. 21, 18. Nov. 1853.
Hans v. Bülow.	Kgl. Opernhaus. Gastspiel der Frau Nimbs-Fischer.	„Berliner Feuerspritze", III. Jahrgang, Nr. 36, 3. Sept. 1855.
Hans v. Bülow.	Kgl. Opernhaus. Salomon als Bertram.	„Berliner Feuerspritze", III. Jahrgang Nr. 41, 8. Oct. 1855.
Hans v. Bülow.	Musiklitteratur.	„Berliner Feuerspritze", III. Jahrgang, Nr. 42, 15. Oct. 1855.

Hans v. Bülow.	Musik. [Vergl. S. IX dieses Bandes.]	„Berliner Feuerspritze", III. Jahrgang Nr. 42, 15. Oct. 1855.
Hans v. Bülow.	Zur Ergänzung. (17. Dec. 1855.)	„N. Z. f. M.", Bd. 44 Nr. 1, 1. Jan. 1856.
Hans v. Bülow.	Die Zerstörung Jerusalems durch Titus. Von Emil Naumann.	„N. Z. f. M.", Bd. 44 Nr. 26, 20. Juni 1856.
Hans v. Bülow.	Compositionen von Carl Grädener Op. 9 u. Op. 24.	„N. Z. f. M.", Bd. 45 Nr. 4, 18. Juli 1856.
Hans v. Bülow.	Ein Lohconcert der fürstlichen Capelle in Sondershausen.	„N. Z. f. M.", Bd. 45 Nr. 10, 29. Aug. 1856.
H. v. Bülow.	C. G. P. Grädener, Fliegende Blättchen im Kinderton für's Clav. zu zwei Händen Op. 24.	„Neue Berliner Musikzeitung", X. Jahrgang Nr. 42, 16. Oct. 1856.
H. v. Bülow.	Compositionen von Karl Grädener Op. 31 u. Op. 23.	„N. Z. f. M.", Bd. 45 Nr. 23, 28. Nov. 1856.
H. v. Bülow.	Compositionen von C. v. Holten Op. 1 u. Op. 2.	„N. Z. f. M.", Bd. 45 Nr. 24, 5. Dec. 1856.
H. v. B.	Albert Hahn Op. 3 u. Op. 4.	„Neue Berliner Musikzeitung", X. Jahrgang Nr. 52, 24. Dec. 1856.
Hans v. Bülow.	D. H. Engel Op. 23. R. Viole Op. 12.	„Neue Berliner Musikzeitung", XI. Jahrgang Nr. 25, 17. Juni 1857.
Hans v. Bülow.	Kammer- u. Hausmusik für Pianoforte. Rud. Viole Op. 3. Für Pianoforte u. Violine Op. 4.	„N. Z. f. M.", Bd. 47 Nr. 7, 14. Aug 1857.
Hans v. Bülow.	Kammer- u. Hausmusik für Pianoforte. Karl Grädener Op. 27. Fliegende Blätter, Heft II.	„N. Z. f. M.", Bd. 47 Nr. 9, 28. Aug. 1857.
Hans v. Bülow.	Das Litteratenthum „mit Gewalt" in der Musik. Erste Abfertigung.	„N. Z. f. M.", Bd. 47 Nr. 22, 27. Nov. 1857.
H. v. Bülow.	Concertmusik. Für Violine mit Begleitung. Leopold Damrosch Op. 3 u. Op. 4.	„N. Z. f. M.", Bd. 48 Nr. 1, 1. Jan. 1858.
H. v. Bülow.	Kammer- u. Hausmusik für Pianoforte. Julius Reubke. Scherzo.	„N. Z. f. M.", Bd. 48 Nr. 4, 22. Jan. 1858.

	Eine französische Stimme über Ulibischeff. Mitgetheilt von Hans von Bülow. (Vergl. S. 220 dieses Bandes.)	„Anregungen für Kunst, Leben und Wissenschaft". Fr. Brendel u. R. Pohl. Jahrgang 1858, S. 16.
H. v. B.	Die Matinée des Herrn Ch. Wehle.	„Neue Berliner Musikzeitung", XII. Jahrg. Nr. 47, 17. Nov. 1858.
H. v. Bülow.	Kammer- u. Hausmusik für Pianoforte u. Streichinstrumente. Anton Rubinstein Op. 52.	„N. Z. f. M.", Bd. 49 Nr. 24, 10. Dec. 1858.
Hans v. Bülow.	Umschau in der neuesten Claviерlitteratur. W. Bargiel Op. 17. — W. Kalliwoda Op. 10. — L. Ehlert Op. 26 und Op. 27.	„N. Z. f. M.", Bd. 51 Nr. 12, 16. Sept. 1859.
Hans v. Bülow.	Gesangmusik. Lieder mit Pianofortebegleitung. Alexis Holländer Op. 1. R. Stöckhardt Op. 1.	„Neue Berliner Musikzeitung", XIV. Jahrg. Nr. 46, 14. Nov. 1860.
Hans von Bülow.	Cornelius Gurlitt. Sonate pour le Piano Op. 16.	„Neue Berliner Musikzeitung", XV. Jahrg. Nr. 48, 27. Nov. 1861.
H. v. B.	Gesangmusik. Alfredo Bicking. Due Romanze per una voce.	„Neue Berliner Musikzeitung", XVI. Jahrg. Nr. 23, 4. Juni 1862.
H. v. Bülow.	Das zweite Festconcert. [F. Liszt in Pest.]	„Ungarische Nachrichten", IV. Jahrg. Nr. 198, 30. Aug. 1865.
Hans von Bülow.	Audiatur et altera pars. Samson und Delila von C. Saint-Saëns. [31. März 1882.]	„Allgem. Deutsche Musikzeitung", IX. Jahrg. Nr. 14.
Hans von Bülow.	Ein ominöser Druckfehler. [8. April 1882.]	„Allgem. Deutsche Musikzeitung", IX. Jahrg. Nr. 15.

Bülow, Hans <<von>>,

Briefe und Schriften

Bd.: 3

1896